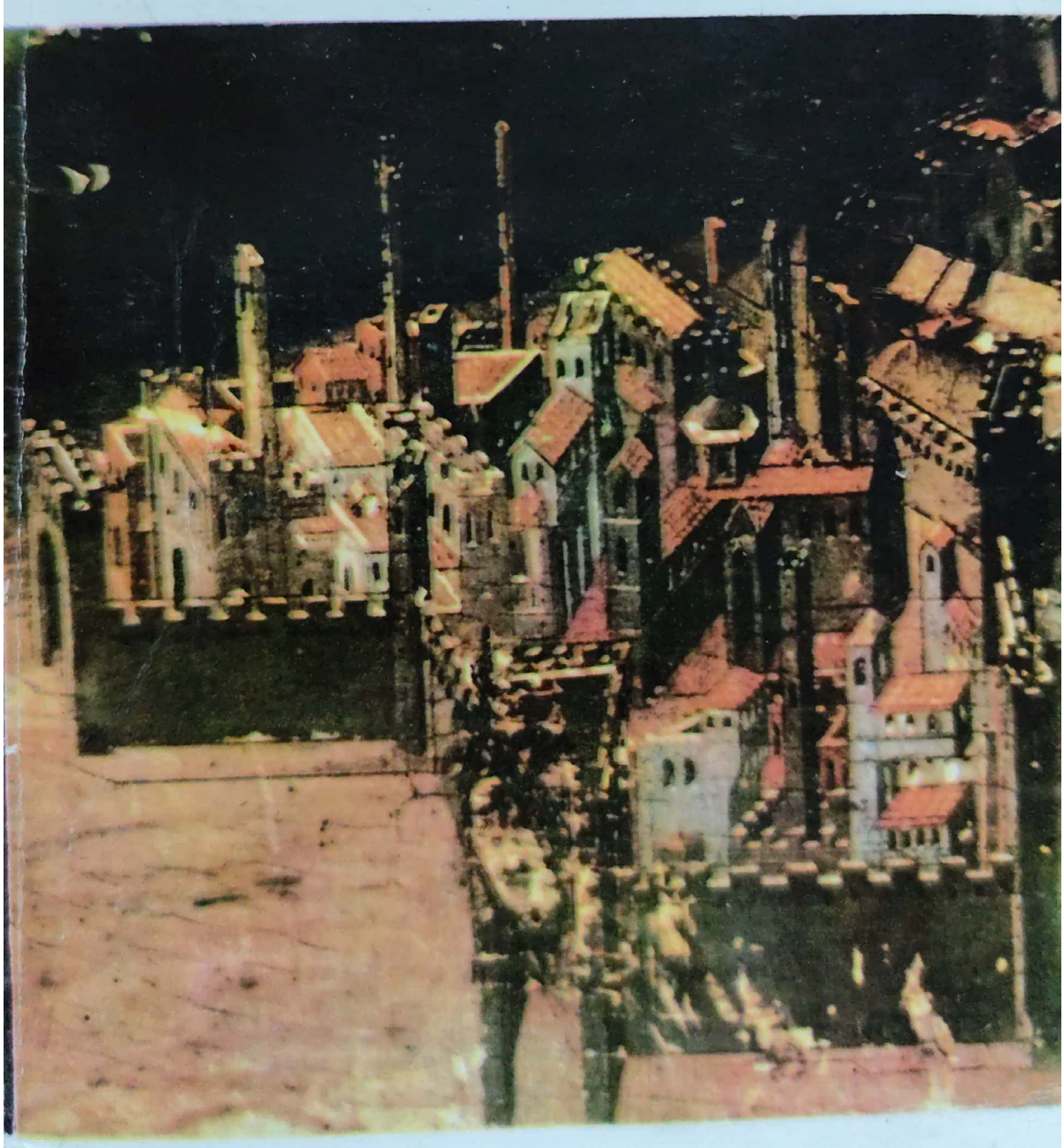
Rosario Assunto

scrieri despre artă
oraşul lui amfion şi oraşul lui prometeu



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri despre artă
Orașul lui Amfion
și
orașul lui Prometeu

Biblioteca de artă
Biografii· Memorii· Eseuri

Scanned with OKEN Scanner

ROSARIO ASSUNTO
La città di Anfione e la città di Prometeo
Idea e poetiche della città

© Editoriale Jaca Book SpA, Milano, 1983

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Rosario Assunto

scrieri despre artă

Volumul III

oraşul lui amfion şi oraşul lui prometeu

IDEI ŞI POETICI DESPRE ORAŞ

Traducere de
ŞTEFAN NICOLAE

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI 1988

Scanned with OKEN Scanner

Ţie, dragă Wanda,
această carte pe care
am trăit-o împreună,
alcătuită de mine singur
în legănarea amintirii
şi chinul despărţirii.

Pe copertă:

AMBROGIO LORENZETTI
Oraş pe malul mării
Pinacoteca din Siena

Scanned with OKEN Scanner

O dată cu Orfeu s-au afirmat Linus, Amfion, Museos și alți poeți eroi; de la care Amfion a luat pietrele pentru a înălța zidurile Tebei.

G. B. Vico, *Scienza Nuova*
cartea a II-a, partea a X-a, cap. 1.

O UVERTURĂ CU EXPUNEREA TEMEI

Este o regulă a bunei-cuviințe ca orice carte nouă să dea seamă de ea însăși, justificîndu-și propria apariție în vitrinele și în standurile librarilor. O asemenea justificare este cu atît mai necesară cînd cartea vorbește despre *Oraș*, se publică într-o colecție despre arhitectură și urbanistică*, dar este scrisă de cineva care nu este arhitect sau urbanist, și nici nu pretinde că ar fi, iar tema *Orașului* o abordează din punctul de vedere în care se pricepe: punctul de vedere al filosofului; al unui filosof care — pentru a spune lucrurilor pe nume — nu se teme să se autodefinească *estet*.

Mi s-a întîmplat de multe ori, de-a lungul timpului, să analizez din punct de vedere estetic problema orașului și, o dată cu el, pe cea a peisajului, orașul neputînd să fie separat, estetic vorbind, de peisaj (anticipez astfel una dintre temele polemice fundamentale ale acestei cărți: condamnare estetico-etică, și ca atare estetico-logică, a așa-numitei *urbanizări totale*), după cum peisajul nu poate fi gîndit, din punct de vedere estetic, fără referire la orașul *în peisaj* și la peisajul *în oraș*.

Și întrucît cine spune oraș înțelege arhitectură, ar fi fost imposibil să nu se facă o referire implicită sau explicită la estetica arhitecturii,

---

* Ediția italiană a fost publicată în 1983 de Editura Jaka Book în colecția „Eseuri despre arhitectură" (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

tratînd cel puţin anumite teme istorico-teoretice ale ei; iar dintre acestea, cea dintîi, mai arzătoare astăzi decît oricînd, este cea a *funcţiei şi a reprezentării*. Nici nu s-ar putea concepe un discurs teoretic despre oraş care să nu fie în esenţă o neîntreruptă meditaţie asupra umanizării, adică a timpului şi spaţiului *oraşului* ca timp şi spaţiu al oamenilor *în oraş*, asupra acelor coordonate ontologice care sînt *în sine* şi *pentru sine* timpul şi spaţiul.

Trebuie să adaug că pentru a grupa lucrările separate pe care am încercat să le prezint aici ca diferite articulări lăuntrice ale unui studiu unic, uneori lăsîndu-le neschimbate, alteori rescriindu-le *ex novo*, am fost solicitat şi încurajat de bunele mele prietene care îngrijesc această colecţie, doamnele Maria Antonietta Crippa şi Marina Loffi Randolin, cărora le aduc mulţumirile mele. Şi trebuie să mărturisesc că aş fi abandonat acest proiect dacă insistenţa lor constantă nu m-ar fi întărit şi nu m-ar fi stimulat printr-o corespondenţă asiduă şi solidară din partea amîndurora, într-un moment în care cea mai mare şi iremediabilă durere a vieţii mele era aproape pe cale să mă îndepărteze de studii, înstrăinîndumă într-o asemenea măsură de lectură şi de meditaţie încît, pentru o vreme, mi se păreau zadarnice şi inutile tot ceea ce Leopardi numea *studiile alese* şi *truditele pagini*: cărora — deşi mesajul este pentru alţii — încercăm să le încredinţăm rezultatele meditaţiei noastre, indiferent de valoarea lor.

Această precizare generală se impunea pentru a atrage atenţia şi a-i scuti de eventuale dezamăgiri pe cei care, încumetîndu-se să citească eseurile reunite în acest volum, s-ar aştepta să găsească în el tabele, liste, proiecte şi diagrame, care sînt de bună seamă folositoare cînd subiectul este abordat din alte unghiuri nu mai puţin importante, dar care sînt incompatibile cu orice filosofie în care *gîndul viu* debutează ca o autoreflecţie despre experienţa ca *viaţă gîndită*.

Scanned with OKEN Scanner

Preambul 1984

CALVIȚIA PĂMÎNTULUI DESACRALIZAT

Calviția pămîntului desacralizat este o imagine care nu-mi aparține: îi sînt dator pentru aceasta lui Guido Ceronetti, care a dedicat calviției pămîntului, în urmă cu mai bine de un deceniu, un foarte frumos articol intitulat *Așa se produce calviția pămîntului*, publicat de ziarul „La Stampa" din Torino.

Atunci cînd l-am citit era o zi apăsătoare și cenușie, cel puțin în orașul în care mă aflam, între Apenini și Marea Adriatică: una dintre acele zile deloc plăcute, cînd e primăvară doar cu numele, zi nepotrivită pentru acest timp fără anotimpuri, în care nu numai că aerul miroase greu și chinuitor, ca în mai toate zilele din acest ev urbanizat și industrializat, dar care e și umed și înțepător totodată; fără a mai ține seama de indispoziția, de nemulțumirea de a trăi pe o planetă care își sărăcește de la o zi la alta frumusețile naturale și artistice așa încît îți vine să parafrazezi, ba chiar să parodiezi, minunata imagine pe care acel călugăr benedictin din Cluny, pe nume Glabro — pe care, în Italia, Muratori și apoi Bettinelli l-au popularizat fără succes în secolul al XVIII-lea — ne-a transmis-o despre nașterea arhitecturii romanice „maxime in Italia et in Galiis" (care a atins punctul maxim în Italia și Galia) după anul 1 000.

Era ca și cînd Pămîntul, scuturîndu-se de vechile haine, s-ar fi înveșmîntat cu o mantie albă de ca-

Scanned with OKEN Scanner

tedrale; cam așa scria Glabro; și după ce a enumerat unele dintre cele mai ilustre proiecte arhitectonice (în care, așa cum se știe, ordinul religios din care făcea parte a avut un rol de primă importanță) și-a început un paragraf cu un participiu trecut care strălucește pe pagină și încîntă imaginația celui care citește, îndemnîndu-l să pornească la drum pentru a vedea cît a mai rămas, dar ne temem că destul de puțin, din cele enumerate de fratele nostru istoriograf: „O lume într-adevăr înveșmîntată în albă strălucire...".

Civilizația artistică începută, ba mai bine zis reîncepută, la vremea la care se referă Glabro, a durat pînă în zilele noastre, trecînd prin tot felul de transformări. Dar lumea de azi vrea parcă să se acopere cu buboaie uscate: o crustă de asfalt rudimentară, ciment, profile metalice încadrînd panouri de sticlă translucidă, în spatele cărora bărbați-mașină și femei-mașină colaborează cibernetic cu alte mașini într-o paritate reciprocă absolută, disciplinată de teoria informațiilor. O lume în care abolirea anotimpurilor duce la eliminarea oricărei deosebiri dintre acestea; și leagă pe aprilie de ianuarie, pe august de noiembrie — nu însă în surprinzătoarea prezență simultană a ceea ce le deosebește, fapt care l-a încîntat — într-o perioadă mult mai apropiată de noi decît de cea în care a scris Glabro — pe marele teoretician italian al subtilităților baroce, contele Emanuele Tesauro, care într-una din paginile lucrării sale *Cannocchiale Aristotelico* (Ocheanul aristotelic), descrie o piață din Torino împodobită pentru o nuntă princiară cu plante de seră, în așa fel încît *februarie glumea cu aprilie, iar în mijlocul troienelor de zăpadă rîdea Flora...*

O simultaneitate de prezențe, iată ce ne oferea acea mărturie a lui Tesauro: flori, fructe, arbori de pădure și zăpadă, toate laolaltă. La fel ca în Catania, înainte de începerea epocii autostrăzilor și a betonului armat, cînd era posibil să contempli zăpada veșnică, aspirînd, totodată, miresmele de

Scanned with OKEN Scanner

iasomie, de lămîi sau petunii, după lunile în care înfloreau — în vreme ce în *teritoriile* și nu în *locurile* noastre, urbanizate și industrializate, egalizarea anotimpurilor se realizează în absența caracteristicilor care le fac să se deosebească. O egalizare a anotimpurilor pe care am putea s-o definim prin cuvîntul „nivelare".

Prezența zgîrie-norilor, care fac ca Hong Kongul să semene cu Gallipoli — în identitatea prefigurată cu o minuție usturătoare, în urmă cu aproape 50 de ani, de Aldous Huxley în *Brave New World* (Cutezătoarea lume Nouă) — este un simptom al maladiei care s-a abătut astăzi peste suprafața pămîntului. Este simptomul pe care l-am numit al buboaielor uscate: un corelativ al calviției, dar în interdependență cu acesta; întrucît atît unul, cît și celălalt, se bazează pe reducerea *locurilor* la un *spațiu* pur și simplu, care, la rîndul său, corespunde reducerii limbajului la un semn pur și simplu.

Scanned with OKEN Scanner

IMAGINEA INFINITULUI

Oricare ar fi fost motivele pentru care, stabilindu-se într-un anumit loc și nu în altul, anticii hotărau să întemeieze un oraș, sau să dea un caracter de oraș unor nuclee locuite, disparate și neorganice, mulți au fost cei care au subliniat că acțiunea de întemeiere a fost întotdeauna o ceremonie rituală: prin spațiul urbanizat, sau care trebuie urbanizat, anticii înțelegeau să facă nu o *funcțiune* pur și simplu, ca scop în sine, ci o *reprezentare* a infinitului; definită astfel fie de preeminența (monumentalitatea) edificiilor reprezentative (adică cele care erau un scop în ele însele și nu mijloace pentru altceva, iar autofinalitatea lor se manifesta din punct de vedere estetic ca frumusețe diferită și exemplară față de aceea a construcțiilor destinate unui scop practic), fie de periodicitatea recurentă reprezentativă a riturilor care definindu-se ca fiind *altfel* din punct de vedere estetic, comparativ cu funcționalitatea și caracterul limitat al cotidianului, adunau în sine succesiunea temporală și o proiectau în infinit; făcînd din repetiție o prezență care se reînnoiește și celebrînd în noutate eterna repetiție a unui trecut promovat în prezent.

Să citim atunci întreg capitolul *La ville* (Orașul) din volumul *La Cité antique* (Cetatea antică) de Fustel de Coulanges, istoriograful francez din secolul al XIX-lea, de la care putem să preluăm

Scanned with OKEN Scanner

aici distincția dintre („cité"), ca *asociație religioasă și politică a unor familii*, și „la ville": locul în care o asemenea asociație își avea *domiciliul*, *locul de întrunire* și *mai cu seamă sanctuarul*, așa încît « la fondation d'une ville était toujours un acte réligieux" [1] (întemeierea unui oraș a fost întotdeauna un act religios). Și dacă ne întoarcem la autorii din antichitate, citați de Fustel de Coulanges, vom afla de la Herodot despre destinul trist și precaritatea orașelor întemeiate fără consacrare, orașele, am spune noi, a căror desăvîrșire conține în sine propria rațiune de a fi și propria finalitate [2]. Să-l recitim mai departe pe Tucidide; de la el vom afla că Sparta fusese întemeiată cu ceremonii rituale, repetabile în anumite împrejurări deosebit de importante: cum ar fi rechemarea regelui exilat Plistianact, în urma sfatului dat de oracolul din Delfi [3]. Iar Pausanias ne va informa despre ritualizarea estetică impusă pentru întemeierea unui oraș: ca atunci cînd Epaminonda, după o veghe cu sacrificii și rugăciuni, a înălțat *în sunetul muzicii* casele și templele între zidurile ce încercuiau Mesena [4]; în timp ce Ovidiu ne va aminti invocația lui Romulus în timp ce brăzda cu plugul de lemn tras de o pereche de boi albi: „Zise regele: Jupiter, Marte părinte și Vesta/ Mamă, îmi dați ajutor să întemeiez un oraș/ Zei pe care se cade să-i chem, vă-ntoarceți la mine/ Cu al vostru ajutor nalțe-se-a mele lucrări. . .*" [5]. Și putem astfel să ne însușim considerațiile lui Fustel de Coulanges, care pune în evidență faptul că, în gîndirea anticilor, orașul, înconjurat de un cerc sacru de ziduri și întinzîndu-se în jurul unui altar, era domiciliul religios al zeilor și al oamenilor [6].

Vom spune astfel că orașele antice datorau prezența calificatoare a operelor de artă, arhitecturale și sculpturale, în primul rînd calității lor sacrale; cu alte cuvinte, sacralitatea făcea în așa fel încît faptul de a locui într-un oraș sau de

---

* Ovidiu, *Fastele*, trad. de I. Florescu și Traian Costa, Ed. Academiei, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

a-l vizita pentru un motiv oarecare să fie caracterizat în orice clipă de plăcerea estetică. Din punct de vedere *laic* și *lumesc*, orașul sacral se deosebea de orașul zilelor noastre întrucît în el frumusețea, proprie astăzi numai așa-numitelor *orașe artistice* (frumusețe care, de altfel, este foarte adesea o moștenire a anticei sacralități pierdute), era dominantă și omniprezentă, realizîndu-se ca o condiție fundamentală.

Orașul sacral, așadar, ca oraș estetic în care frumusețea, reprezentativă a infinitului și divinului, era precumpănitoare în raport cu utilitatea. Orașul sacral își primea amprenta de la construcțiile dedicate cultului, care erau monumentale în esența lor și prin urmare erau *veșnice* (pentru metropola desacralizantă nu numai desacralizată amprenta formală este dată de edificiile utilitare, care sînt construite *cu termen* potrivit principiului desuetudinii planificate: adică pentru o anumită perioadă determinată și nu mai mult).

Timpul orașului profan, unde este fixat termenul la care va trebui să fie distrus ceea ce astăzi se construiește, este prin urmare unul linear-extensiv: timp al depărtării, în care prezentul neagă trecutul, pentru a fi la rîndul său ceea ce față de prezent e viitor. Dărîmînd zidurile, umplînd gropile, transformînd vilele și pășunile în terenuri de construcție, orașele moderne, care aspiră, toate, să se identifice cu modelul metropolitan, „se revarsă în cîmpie semănînd pretutindeni urîțenie"; iar aceste ultime cuvinte nu sînt ale unui estet, nici ale unui metafizician, ci ale unui arhitect-urbanist și proiectant, englezul E.C.A. Gutkind, care într-o carte a sa *The expanding environment* (Mediul înconjurător pe cale de extindere) [7], apărută în 1953, a condensat rezultatele teoretice ale unei activități profesionale desfășurate în anii imediat următori primului război mondial.

Din punctul nostru de vedere al filosofului, nu al proiectantului — care își propune fără să facă anumite concesii profetizărilor mai mult

Scanned with OKEN Scanner

sau mai puțin utopice, ca aceea despre *sfîrșitul orașului*, legat de *sfîrșitul statului*, prezis de Gutkind și de alții — putem să spunem că ideea de megalopolis este o împlinire care se extinde fără încetare, îndepărtîndu-se tot mai mult de acel centru la care orașul istoric făcea o permanentă referire: reîntorcîndu-se către el ori de cîte ori propria creștere în spațiu risca să-l îndepărteze de el, făcîndu-l chiar să piardă din vedere și să eclipseze prezența sa în viața locuitorilor orașului. Orașul istoric se constituie ca imagine spațial-finită a infinitei temporalități prin constanta sa referire la un centru — centru ideal, să ne înțelegem, și nu numai topografic: din punct de vedere topografic, centrul ideal ar putea să se găsească chiar într-un punct de la granița dintre „exterior" și „interior", ca în anumite orașe cățărate pe clinurile unui munte, sau așezate pe povîrnișuri; să ne gîndim la amplasarea Domului din Spoleto, sau la cea a primăriei din Gubbio, ori, tot în Umbria, la piața din Todi, așezată cu fața spre cîmpie, din care răsar Domul și primăria; și același lucru poate fi spus despre Montepulciano, din Toscana învecinată. Dar despre macropolisul de astăzi trebuie, în schimb, să spunem că spațializează timpul, împlinindu-l în expansiunea nelimitată a spațiului, în același fel în care orașul istoric dădea caracter temporal spațiului proiectîndu-l în infinit în limitele mișcării circulare a timpului.

În orașul istoric, timpul proiectat în orizontalitatea spațiului îl răsturna pe acesta ridicîndu-l la propria verticalitate; în macropolis, spațiul proiectat în verticalitatea timpului ajunge să pună stăpînire pe acesta doborîndu-l și încovoindu-l pe propria orizontalitate. Iată de ce în macropolis mișcarea este o perpetuă fugă înainte, o cursă ca aceea a ogarilor după iepurele mecanic sau, pentru a utiliza o comparație mai austeră, ca *lungul șir de oameni* văzuți de Dante alergînd în antiinfern, în spatele unei flamuri care „se rotea purtată/ De parc-odihna-n veci n-a cunos-

Scanned with OKEN Scanner

cut"*: lung șir de oameni, pentru a folosi chiar cuvintele lui Dante, semănînd într-adevăr cu masele de clădiri care alcătuiesc orice macropolis din lume, toate marile orașe pe care Vittorini se pregătea să le celebreze în romanul neterminat avînd ca titlu chiar *Le grandi città del mondo* (Marile orașe ale lumii), „unde se întîlnește — așa scrie Gutkind — proletariatul surghiunit al tuturor claselor sociale, nomazii specializați și dezbinați, sclavii tehnologiei și toți acei care sînt obsedați de teama de a nu fi moderni, de a pierde un inexistent raport social și întreaga atracție a unei vieți fără finalitate și fără responsabilități" [8]. Și tot Gutkind a descris cu maximă eficacitate macropolisul de astăzi: în a cărui dilatare, mereu în creștere, timpul este devorat de spațiu: nu numai timpul metafizic, platonica *imagine mișcătoare a eternității*, ci și existența lui ca fenomen, ca acel timp al vieții despre care Leon Battista Alberti, în cartea a treia din *Della famiglia* (Despre familie), prin glasul bătrînului Giannozzo, interlocutorul cel mai autorizat, spunea că ne aparține *mai mult decît ochii și mîinile* [9]. Este sporirea cantitativ-extensivă a finitudinii (spațiul), care anulează orice asemănare cu infinitatea intensiv-calitativă (timpul), a cărui imagine spațială este orașul istoric. Și se cuvin subliniate cîteva pasaje din comentariul pe care Gutkind îl face cu privire la două imagini aeriene ale unor orașe moderne — nu se spune care sînt acestea și pe bună dreptate: pierderea individualității, datorate efortului comun de a se identifica în modelul macropolitan, este comună tuturor orașelor din zilele noastre, fie că acestea sînt construite *ex novo*, fie că au crescut în jurul orașelor istorice, înglobîndu-le în ele, sufocîndu-le și desfigurîndu-le, întrucît le lipsește raportul lor originar cu peisajul, prin urmare cu natura și cu temporalitatea ei circulară. Nu fără a le agăța eticheta îmbălsămătoare de *centru istoric*, în jurul căruia se îngrămă-

---

* Folosim aici și în continuare versiunea românească a Eteі Boeriu: Dante Alighieri, *Divina Comedie*, Editura Minerva, 1982 (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

desc pe o întindere tot mai vastă şi tot mai amorfă ceea ce zonificarea funcţionalistă numeşte *cartiere rezidenţiale*, *zone comerciale*, *industriale*, *cetăţi universitare*, *oraşe dormitor* şi aşa mai departe. În Italia centrală, exemple macroscopice sînt metamorfozele suferite de oraşe precum Siena, Orvieto, Perugia, Urbino: reduse acum la *zone istorice*, conglomerate fără contur şi fără centru, protejate cu agresivitate faţă de ceea ce a mai rămas din cîmpie, a cărei întindere verde-brună se focaliza şi se încastra ca o nestemată în imaginea oraşelor istorice, răsărite în ea. *O extensiune fără limitare, uniformitate în pofida unităţii în diversitate*, după cum scrie Gutkind, încheind descrierea oraşelor din zilele noastre cu condensarea unor detalii separate: „şiruri de cutii — numite case — intercalate cu unităţi industriale: şi locuite de *automate umane*, care furnizează imensa armată a experţilor, groparii civilizaţiei noastre. *Nici în aceste oraşe străzile nu au vreun raport logic cu casele* printre care se ramifică asemenea unor canioane, dispărînd uneori în hău“ [10].

Nu se putea face o caracterizare mai bună a oraşului modern, acest macropolis care aplatizează timpul pe o linie care se prelungeşte la infinit, unde nici o întoarcere nu mai este posibilă, iar noutatea ce se prezintă ca o negare a trecutului este întotdeauna caducă şi numai caducă, ba chiar este simbolul însuşi al caducităţii care antrenează toate valorile şi sentimentele, constituind astfel amintirea unei temporalităţi de durată: sentimente şi valori care, tocmai datorită faptului că au rădăcini în memorie şi păstrează în sine trecutul, trebuie să fie alungate printre vechiturile bune de aruncat, pentru a merge neîmpovărate spre un viitor care de îndată ce a sosit este considerat deja învechit.

Timpul linear al megalpolisului este timpul spaţializat al nelimitării unei creşteri orizontale, care nu admite reveniri şi se împotriveşte oricărei centralităţi; acolo unde spaţiul oraşului istoric era un spaţiu temporalizat de o limită care, împiedicîndu-l să se extindă fără măsură, îl făcea

Scanned with OKEN Scanner

să se reorienteze către un centru. La fel ca în orașele grecești: în care, după cum relevă Gutkind, arhitectura și urbanistica *nu creau spațiu și raporturi spațiale așa cum le înțelegem noi* [11]; și făcînd apel la concepția aristotelică (potrivit căreia cel mai bun oraș este acela în care i se poate cuprinde într-o viziune sintetică întreaga populație și întregul teritoriu) [12], subliniind drept caracter fundamental al orașului grecesc o limitare nu impusă în mod coercitiv, ci bazată pe înțelegerea conștientă a principiului, enunțat la vremea sa de Aristotel, că legile bune pot fi acelea care dau o ordine bună *(eutaxia)*, și că aceasta „este desigur o operă a unei puteri divine, care păstrează laolaltă într-o bună armonie acest univers, întrucît prin opera sa se dovedește de obicei frumosul în număr și în extindere" [13].

Zidurile contribuiau la instaurarea ordinii bazată pe limita impusă extinderii cantitative: pe care Aristotel le recomanda nu numai deoarece erau necesare, sau cel puțin utile, pentru apărarea în fața dușmanilor din afară, ci pentru că puteau fi *o podoabă a orașului* [14]. Și tot în cartea a șaptea din *Politica* — pe care în termeni moderni am putea s-o definim ca fiind un adevărat tratat de urbanistică — centralizarea spațiului urban limitat, așa cum era ea exprimată în orașul grecesc, făcînd din acesta, ca din toate orașele istorice, o imagine orizontală a temporalității verticale, este prezentată, în acei termeni descriptiv-normativi care sînt proprii expunerilor aristotelice, în capitolul dedicat templelor, edificiilor publice, pieței de mărfuri. Iar despre edificiile închinate zeilor, asemeni celor dedicate obișnuitelor banchete ale magistraților, se atrage atenția că ele trebuie înălțate în locurile care se impun prin frumusețea lor; iar piața de mărfuri trebuie să se afle într-un loc separat, cu „o situare favorabilă pentru importul tuturor produselor de pe mare și de pe uscat" [15].

Din paginile lui Aristotel reiese o viziune a unui oraș înconjurat cu ziduri, ale cărui străzi converg către cele trei vetre importante: templul,

Scanned with OKEN Scanner

primăria și piața de mărfuri: oraș care în frămîntarea vieții ce se desfășoară în interiorul său nu putea să nu confere acea circularitate datorită căreia orice punct este în același timp plecare și sosire, „in my beginning is my end“ (în începutul meu este sfîrșitul meu), care am constatat că este propriu orașului istoric ca imagine a timpului circular-infinit. Nu tot așa este în schimb timpul rectiliniu, care este timpul tehnologiei: timp al acțiunii practice, după cum celălalt, platonic, în sensul dat în *Timeu* ca „imagine mișcătoare a eternității“ este timpul Logosului anterior și ulterior acțiunii practice: timpul, dacă vrem să ascultăm vocea lui T.S. Eliot, din cvartetul intitulat „Burnt Norton“:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past

Timpul prezent și timpul trecut
Sînt poate amîndouă prezente în timpul viitor,
Iar timpul viitor cuprins în timpul trecut.*

„Only through time time is conquered“ (Numai prin timp timpul este cucerit). Și întrucît *imaginea mișcătoare a eternității* înseamnă — dacă această definiție platonică n-o mai transpunem în termeni de timp, ci de spațiu — imagine finită a infinitului trebuie să ne întrebăm dacă metropola-megalopolis-universalopolis este imaginea finită a infinitului: cum era *colina însingurată* de la Recanati, cu gardul viu „ce pînă-n zări ascunde orizontul“, loc care tocmai din această cauză, anume că se limitează în sine, dă posibilitatea ca în el să se plăsmuiască *nemărginite spații* „și supraomenești tăceri, și-o pace infinit de-adîncă“; și amintindu-și de eternitate, în care se contopesc *trecutele anotimpuri și prezentul*, este mai curînd o finitudine care crește din sine, negînd în sine orice analogie a infinitului, și prin aceasta neso-

* T.S. Eliot, *Patru cvartete*, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Univers, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

cotește orice limită, eliminînd din sine orice semn al vreunei limite și, circumscriind un spațiu finit, îl instituia ca imagine metaforic-circulară a unei temporalități care revine la sine însăși [16].

În ritualitatea sa recurentă, mai curînd decît în concentrarea sa în jurul altarului, orașul antic ritma, prin urmare, timpul vieții care se desfășura în el („Tempora cum causis Latium digesta per annum/ lapsaque sub terras ortaque signa canam" — Anul latin voi cînta cu împărțirile-i și-ale lor pricini/ Stelele cînd răsar sub orizont, cînd dorm — așa începea Ovidiu prima carte din *Fastele*). Putem atunci să extindem la toate orașele — cum erau înainte de mecanizarea modernă — aserțiunea lui Fustel de Coulanges, pe care Toynbee avea să o extindă la timpul istoric, reluînd-o aproape cuvînt cu cuvînt: Orice oraș este un sanctuar; orice oraș poate fi numit sfînt [17]. S-ar cuveni în acest punct să zăbovim puțin asupra unor lecturi, vechi și noi, care ne vor ajuta să înțelegem mai bine ce calități necesare avea în comun ceea ce am numit orașul istorico-natural cu orașul sacral; sau mai bine zis orașul pur și simplu, întrucît *mai-mult-decît-orașul* și totodată *mai-puțin-decît-orașul* este actualul metropolis-megalopolis-macropolis, care tinde să se dilate pînă la stadiul de universalopolis, despre care vorbește Toynbee. *Mai-mult-decît-orașul* dacă avem în vedere extinderea care nu admite limite: *mai-puțin-decît-orașul*, de îndată ce ne gîndim, în metropola de azi, la atenția tot mai redusă acordată armonioasei unități care individualiza, din punct de vedere estetic, orașele antice, medievale și moderne. Și întrucît civilizația — care în lumea noastră se exprimă prin existența orașelor — își are rădăcinile în Vechiul Testament, ca și în lumea greco-romană, s-ar cuveni desigur să reamintim unele concepte pe care cercetătorul german Werner Müller le expunea, în urmă cu vreo 20 de ani, în primele trei capitole, intitulate

---

* Ovidiu, *Fastele*, Editura Academiei, 1965, traducere de I. Florescu și Traian Costa.

Scanned with OKEN Scanner

Roma Quadrata (este vorba de partea cea mai veche a orașului, unde se credea că s-au instalat triburile lui Ramnes, Tites și Luceres) din cartea intitulată *Orașul Sfînt:* o operă care, chiar din prezentarea de pe banderola editorială, se declară — făcînd referire liberă la gîndirea lui Mircea Eliade — că pleacă de la premisa că *omul construiește potrivit unor arhetipuri*; și plecînd de la unul dintre acele arhetipuri supraistorice, spațiul cvadripartit și delimitat la exterior, își propune să reconstruiască desfășurarea istorică precum un model simbolic pe care l-au adoptat *antica Romă, ca și China și vechii evrei; creștinătatea medievală și așezările africane din Sudan* [18]. Și de asemenea n-ar fi rău să subliniem că autorul nu se teme de riscul (în privința a ceea ce el numește *die fatale Entmytologisierung* — funesta demitizare actuală) de a reactualiza, în lucrarea sa, antica gîndire alegorică: nu fără ajutorul acelor infamante directive care în studierea antichității clasice au păstrat în sine o puternică afecțiune pentru *peisajele de suflet* („für seelische Landschaften"), „stimulată fără întrerupere de cuvinte sacrale precum *mundus* și *templum*" [19]. Și dacă mundus înseamnă aici „univers", cuvîntul *templum* putem să-l înțelegem în sensul în care avea să-l definească Marco M. Olivetti, la cîțiva ani după publicarea cărții lui Müller, abordînd, din alt unghi, cîteva dintre problemele pe care Müller le studiase referindu-se la antichitatea romană și orientală și la Evul Mediu creștin: templul ca loc al sacrului; și prin urmare ca simbol cosmic [20].

Olivetti observa, într-adevăr, că intersectarea dintre *cardo* și *decumanus**, *cosmocrator*-ul sau perechea originară care ocupă punctul central al sferei cerești sau al universului și, putem continua, orașul sfînt (care unea Cerul, Pămîntul și Infernul, Ziguratul etc.) confirmă că templul este un „centru al Lumii" întrucît pe acolo trece axa

---

* *Cardo*, strada principală care traversa orașul sau tabăra militară de la nord la sud; *decumanus*, oricare dintre străzile care traversau orașul sau tabăra militară, de la răsărit la apus (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

universului, Axis mundi“ [21]. Iar într-o notă de subsol, prestigiosul nostru cercetător al filosofiei religiilor (al cărui interes se limitează în mod specific, în cartea la care ne referim, numai asupra arhitecturii sacre, în măsura în care edificiul, „*ratione materiae* sacră, pune și acum, în era tehnicii, problema sacrului ca orizont formal“) adaugă că „la cele mai diverse popoare, casa și orașul aveau caracter sacru și erau simboluri cosmice“ [22]: confirmînd astfel, dintr-un punct de vedere diferit, interpretarea propusă de Müller pentru „cardo“ și „decumanus“, care se intersectează în „groma“, locul pe care se întemeia orașul roman, avînd o semnificație magico-religioasă, la fel ca „centuriatio“ practicat în teritoriile extraurbane [23].

Müller susține, făcînd apel la autoritatea unui Vitruviu, Pliniu sau Titus Livius că acel „cardo, orientat de la nord la sud, este o copie a axei cosmice ale cărei extremități sînt steaua polară la nord și punctul corespunzător acesteia din sud“[24]; în timp ce decumanus, care unește răsăritul cu apusul, reprezintă drumul soarelui intersectîndu-se în groma cu axa cosmică, reprezentată de cardo; centru care cuprinde cele patru regiuni în care se împarte spațiul (de la unul și același punct central pornesc toate laturile pătratului ce constituie planul construcției), se spune într-un citat pe care Müller l-a luat din *Corpus Agrimensorum Romanorum*, centru care este și începutul limitării [25]. Limitarea spre exterior, centralizarea în interiorul spațiului citadin cvadripartit constituie prin urmare orașul ca „imagine terestră a unui arhetip ceresc“ [26]: *Roma quadrata* sau *Urbs quatuor regionum* — împărțire atestată „de un vechi document referitor la procesiunea Argeilor la cele 27 locuri sfinte împărțite în patru regiuni“ [27] — Roma înțeleasă ca oraș model, prototip al tuturor orașelor, iar împărțirea în patru părți a teritoriului extraurban ca *reflex al imaginii romane a lumii, întrucît întreg pămîntul era conceput ca fiind divizat în patru părți și deci limitat și centralizat* [28].

Orașul ca imagine cosmică: „afinitatea semantică dintre *urbs* și *orbis* — scrie Müller —, îm-

preună cu cardo corespunzător axei lumii și cu subîmpărțirea spațiului în patru compartimente, pun în evidență imaginea cosmică a pământului cvadripartit“ [29]. Iar imaginea orașului nu numai că reprezintă spațiul cosmic, ci și totalitatea timpului căruia centrul acestui spațiu îi este și începutul, întrucît cosmografia devine cosmogonie. Centrul acestui oraș împărțit în patru, Palatinul, este și punctul zero al existenței Romei, primul izvor al istoriei romane: în acel loc se află nu numai centrul tuturor lucrurilor, ci acolo este și începutul tuturor lucrurilor: punctul ombilical și anul zero se convertesc unul într-altul [30]. Ritul augural, prin care se cercetează *ex arce* zborul păsărilor, își are observatorul în centrul unui cîmp vizual cvadripartit, care îmbrățișează întreg orizontul, uriaș cerc împărțit în patru; iar la întretăierea liniilor ortogonale care divizează cercul în patru este punctul în care se află sacerdotul ce scrutează zborul păsărilor și îl interpretează [31].

Pentru a-și confirma această reconstituire a semnificației sacrale a *Romei quadrata*, Müller apelează la relatarea consacrării lui Numa, așa cum este povestită de Titus Livius; și reproduce din Varrus formula utilizată de auguri pentru a împărți spațiul ceresc în patru regiuni [32]. Dar pe noi ne interesează, aici și acum, întemeierea *reprezentativă* și nu cea *funcțională*, care în studiul lui Müller este recunoscută la nașterea orașului, înlăuntrul unui spațiu cvadripartit și limitat: în centrul căruia, în „groma“, se afla și punctul de origine al unui timp lumesc dotat cu o funcțiune sacralizantă; timp a cărui succesiune în interiorul unui spațiu limitat și compartimentat în patru părți nu putea să nu se configureze, în cele din urmă, ca o succesiune rememorată (să ne amintim, din nou, de precuvîntarea lui Ovidiu din *Fastele*) de ritualitatea sacră destinată să revină asupra ei însăși în fiecare an. În delimitarea sacralizată a spațiului urban și extraurban, și în centralizarea sa — ambele atestate în diferite moduri de autorii latini —, Müller avansează o ipoteză posibilă

Scanned with OKEN Scanner

a unui oraş al cărui centru reprezintă punctul zero nu numai al spaţialităţii care se extinde plecînd de aici, ci şi al timpului ca istorie care îşi are, în acelaşi punct, începutul şi finalitatea. Iar cel care priveşte din punctul de vedere *laic* şi *lumesc* al *oraşului omului* îşi va aminti, în acest punct, de paginile despre *oraşul împrejmuit cu ziduri*, citite în *Cultura oraşelor* (1938), opera lui Lewis Mumford, a cărei parte istorică a fost apoi reelaborată şi dezvoltată sub titlul *Oraşul în istorie* (1961); şi de asemenea nu se va putea să nu subliniem concordanţa dintre oraşul sacral în legătură cu ce se spune acolo despre *limite* şi *măsură*[33]. Este vorba de acea *limită* şi acea *măsură* care, pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, defineau oraşele în ele însele, chiar dacă perimetrul lor tindea să capete formă de pătrat, de cerc sau de oval; iar această limitare a oraşelor, tinzînd spre sine din orice parte şi avînd fiecare un centru bine delimitat, asemănător cu *umbiculus urbis* (indicat de Müller pe planşele sale ilustrative laolaltă cu piatra albastră care arăta centrul oraşului în Leyda, în Liège), dădea caracterul unei imagini finite a infinitului[34].

Chiar şi cel care nu are competenţa necesară pentru a controla autenticitatea istoriografică a paginilor dedicate de Müller *Romei Quadrata* ar putea, în acest punct, să tragă învăţăminte din însemnările despre „centralism“ şi despre „limitare“, care, în cercetarea omului de ştiinţă german, sînt considerate părţi constitutive ale *oraşului sfînt* la care s-a referit Toynbee pentru a defini astfel un aspect al oraşului pe care noi l-am numit istorico-natural. Adică al acelui oraş care se menţine pînă cînd revoluţia tehnologică a epocii moderne a dat viaţă metropolei de astăzi — caracterizată, aşa cum se ştie, tocmai de absenţa unui centru în interiorul său şi, ca o consecinţă, definită prin extinderea sa necontrolată în spaţiul înconjurător. Şi mai ştim că, de la Aristotel la Mumford, limitarea cantitativ-extensivă — limitarea numărului locuitorilor şi a creşterii în spaţiu — era recomandată ca o chezăşie

Scanned with OKEN Scanner

pentru ceea ce Mumford numea *punctul focal social* și pe care Aristotel l-a definit ca *buna orînduială bazată pe armonie.*

În acest punct putem să dezvăluim însușirile necesare ale orașului sacral — centrul ca punct de convergență, spațială și temporală, al tuturor activităților și punct spațio-temporal de întîlnire al tuturor locuitorilor orașului; limită care, prin contraforți centripeți, cumpănea impulsurile spre o expansiune centrifugă dezintegratoare a conviețuirii armonioase a locuitorilor orașului și a armonioasei desfășurări și integrări a activităților lor — aceste însușiri erau condițiile care făceau posibilă, în orașul istorico-natural, o viață mai puțin obositoare și mai eficientă (fiind, din punct de vedere *omenesc*, de cea mai bună *calitate*).

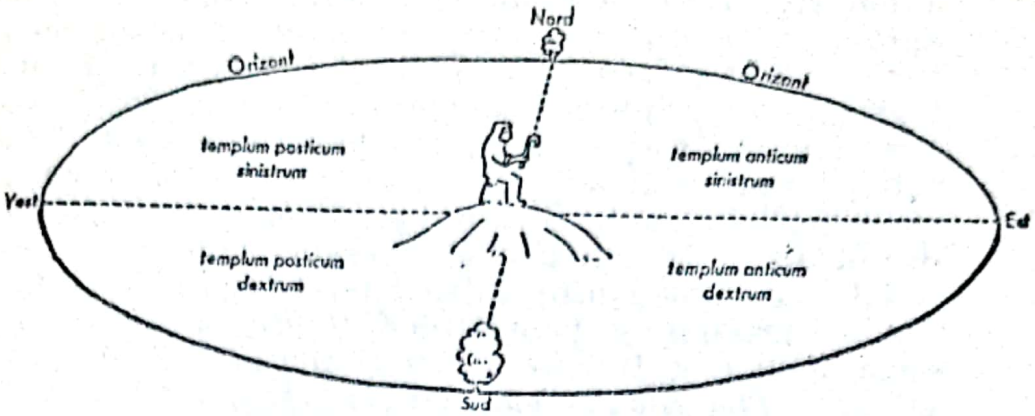
În orașul sacral, *spațiul orizontal* era guvernat de *timpul vertical:* granița care interzicea extinderea, reducînd distanțele, garanta locuitorilor libertatea de a dispune de propria zi fără să-și consume orele pentru deplasările impuse de distanțe și, nu mai puțin, de excentricitatea, ba chiar a-centricitatea locuințelor, a locurilor de muncă, a edificiilor publice, a sălilor de spectacol și a tuturor localurilor de interes public. Paradoxal, și nu tocmai, am putea spune că însăși această limitare și centralitate, prin care s-ar părea că orașul sacral este coercitiv și autoritar, asigurau cetățenilor libertate față de nenumăratele constrîngeri impuse de extinderea și descentralizarea metropolelor. În care spațiul devine stăpînul timpului și-l supune.

Să ne amintim de Paul Valéry, care, în 1938, scriind una dintre paginile cele mai pătrunzătoare din lucrarea sa *Regards sur le monde actuel* (Considerații asupra lumii actuale), anticipa cu circa 10 ani anumite concluzii la care Horkheimer și Adorno aveau să ajungă în *Dialectica Iluminismului*; descriind astfel opresiunea la care este supus omul în condițiile vieții metropolitane: „Omul modern este sclavul modernității: nu există progres care să nu se întoarcă într-o aservire completă. Confortul ne înlănțuie...; și apoi există și tirania

Scanned with OKEN Scanner

orașelor“ [35]. Și oare nu constatase Valéry cu cîțiva ani mai înainte că „imensele și nenumăratele conexiuni și relații care organizează lumea modernă“ — imensele, nenumăratele conexiuni și relații, am putea adăuga, în ale căror plase sînt înlănțuiți din toate părțile locuitorii metropolei moderne — sînt fatale pentru oameni? [36]. În cele din urmă nostalgia limitei și a centrului este cea care îl împinge pe autorul volumului de versuri *Charmes* să năzuiască, printr-o eliberare a spiritului desprinsă de constrîngerile condiției metropolitane, la un cămin centralizat și bine delimitat, „riguros izolat“: precizînd că acolo va fi disprețuit tot ceea ce caracterizează civilizația metropolitană și o alcătuiește ca atare: „Acolo va fi instaurată viteza, numărul, efectele de masă, de surpriză, de contrast, de repetiție, de noutate și de credulitate...“ [37]. Și este destul de semnificativ faptul că la considerațiile lui Valéry despre caracterul constrîngător al vieții metropolitane se fac frecvente referiri în paginile în care Walter Benjamin lăuda alegoric, la Baudelaire, *voința de a opri lumea după cum Iosua a oprit soarele* („Den Weltlauf zu enterbrechen — das war des tiefste Wille in Baudelaire. Der Wille Josuas...“) și în critica pe care a făcut-o acelor metropole-megalopolis, unde — folosim cuvintele lui Baudelaire, citate de el — „Le printemps adorable a perdu son odeur!“ (Primăvara adorabilă și-a pierdut mireasma) lasă să se întrevadă nostalgia după orașul sacral, în care nu numai cultul cu ceremonialele sale (poate că erau cele ale religiei ebraice, al căror caracter *sacru* i-au trezit permanent nostalgia lui Benjamin, sau poate că au fost cele ale diferitelor confesiuni creștine), ci viața de toate zilele corespundea cu ceea ce el numea „Erfahrung im strikten Sinn“, adică experiența însăși în sensul strict al cuvîntului, care duce cu gîndul la realizarea legăturii dintre *unele elemente ale trecutului individual cu cele analoage ale trecutului colectiv* [38].

Scanned with OKEN Scanner



Acum putem să ne oprim, făcînd la rîndul nostru o alegorie, la vinieta prin care, în studiul său, Müller reprezintă augurul în momentul în care stabilește limitele *templum*-ului, spațiu a orașului ca loc al sacrului, situat în centrul în care se întîlnesc axa cosmică și linia orizontului [39]. Perimetrul care înconjoară acest *templum* constituie o limitare a expansiunii finitului ca atare, care are ca scop să garanteze înfățișarea orașului ca imagine finită a infinitului. Și trebuie să fim de acord cu Müller atunci cînd el relevă continuarea ideii romane de oraș sacru în concepția medievală, după cum orașul ceresc și cel pămîntesc se întrepătrund din punct de vedere ideal, *trecînd continuu din unul în altul, oglindindu-se unul în celălalt* [40].

NOTE

1 Fustel de Coulanges, *La cité antique* (1849), Hachette, Paris, 1908, XX, p. 151.

2 Cf. Herodot, *Istorii*, 1, V, 42: unde citim că Dorico, fratele vitreg al lui Cleomene, regele Spartei, nevoind să se supună suveranității acestuia, „le-a cerut spartanilor niște bărbați și i-a dus ca să întemeieze o colonie fără să întrebe oracolul din Delfi unde trebuie să se ducă s-o înființeze și fără să facă nimic din ceea ce cerea tradiția. Ajuns în ținutul Cinipe,

Scanned with OKEN Scanner

a hotărît să se aşeze într-o localitate din Libia, în apropierea unui fluviu. Dar, fiind alungat în cel de-al treilea an al şederii lor de către meaci, libieni şi cartaginezi, s-a reîntors în Pelopones...". „Piosul istoric nu este surprins că un oraş astfel construit în pofida normelor nu a durat (un oraş fără sacralitate am spune noi — n. aut.) decît trei ani", comentează Fustel de Coulanges: la care adaugă episodul amintit de Herodot ca o dovadă între atîtea altele despre credinţa, comună grecilor şi populaţiilor italice, „că amplasarea unui oraş trebuie aleasă şi revelată de divinitate..." *(La cité antique*, cit., p. 157).

3 Tucidide, *Le Storie*, Sansoni, Florenţa, 1967, p. 676.

4 Fustel de Coulanges face trimitere la povestea întemeierii Mesenei, care poate fi citită în cartea a patra a *Descrierii Greciei*, capitolul 27, 7. Pausanias relatează într-adevăr că Epaminonda şi ceilalţi fondatori ai Mesenei, după ce au primit auspicii favorabile în legătură cu locul unde urma să fie înălţat oraşul, după ce au petrecut o zi întreagă în sacrificii şi rugăciuni, s-au apucat să ridice zidurile, pentru ca înlăuntrul lor să înalţe case şi temple, iar toate acestea le-au făcut în acompaniamentul muzicii.

5 Ovidiu, *Fastele*, IV, 827—830.

6 *La cité antique*, cit., p. 160.

7 Trad. de Giuliana Baracco, *L'ambiente in espansione*, Ed. Comunitá, Milano, 1955, p. 41.

8 *Ibidem*. Soluţia întrevăzută de Gutkind este sfîrşitul oraşului *concentrat spre el însuşi:* prin urmare nu a megalopolisului, ci a ceea ce a mai rămas din oraşul istoric; este afirmarea unei *regiuni fără centru* al cărei scop provine dintr-o *revoluţie a ambientului*, care realizează o *integrare a vieţii rurale şi urbane* pe un plan mai elevat *(ibidem*, p. 47*)*. Dar ceea ce ne interesează aici din cartea lui este interpretarea lucidă şi critică a oraşului istoric (pe care el îl consideră irecuperabil şi nu putem să nu ne punem aici întrebarea dacă are dreptate sau nu) şi a macropolisului de astăzi, care este descris cu ascuţime, chiar dacă nu îl numeşte astfel.

9 V. Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, ediţie îngrijită de Ruggiero Romani şi Alberto Tenenti, Einaudi, Torino, 1969, p. 250 şi urm.

10 *Op. cit.*, p. 64.

11 *Ibidem*, p. 60.

12 Aristotel, *Politica*, Cartea a VII-a, 4, 1326 b, 5, 1327 a.

13 *Ibidem*, 4, 132 a. A. se vedea şi Gutkind, *op. cit.*, p. 60.

14 *Politica*, VII, 11, 1331 a.

15 *Ibidem*, 1331 a, tr. cit., p. 242.

16 Asupra acestei concepţii despre timp, pe care într-un fel sau altul oamenii au avut-o dintotdeauna, cel puţin pînă la revoluţia tehnologică al cărei promotor a fost filosoful Bacon, a se citi din Mircea Eliade

Scanned with OKEN Scanner

Le Mythe de l'Eternel Retour (Mitul eternei întoarceri, Gallimard, Paris 1949), trad. de Giovanni Cantoni, Rusco Rusconi, Milano 1975, p. 93: „După cum grecii în mitul *eternei întoarceri* încercau să-şi satisfacă setea metafizică pentru vechi şi pentru static (întrucît, din punctul de vedere al infinitului, devenirea lucrurilor care se întorc fără încetare în aceeaşi stare este prin urmare implicit anulată şi se poate chiar afirma că *lumea stă pe loc*) în mod asemănător *omul primitiv*, conferind timpului o mişcare ciclică, îi anulează ireversibilitatea. Totul reîncepe de la capăt în orice moment; trecutul nu este decît prefigurarea viitorului, nici un eveniment nu este ireversibil şi nici o transformare nu este definitivă". Pentru cine doreşte să reconstituie istoria acestei concepţii despre timp văzută în raporturile dintre filosofia greacă şi gîndirea Orientului antic rămîne fundamentală nota lui Rodolfo Mandolfo în capitolul întîi *Originile, caracteristicile şi perioadele filosofiei greceşti*, din *Presocraticii* lui Zeller, în Edoardo Zeller, *La filosofia dei greci nel suo sviluppo storico*, vol. I, La Nuova Italia, Florenţa, 1932, p. 89 şi urm. Asupra legăturilor dintre această concepţie despre timp şi caracterul ciclic al sezoanelor agricole, reprezentată de mitul Persefonei şi al Demetrei, şi despre diferitele interpretări antice şi moderne ar trebui să se citească, fie chiar şi pentru lumina pe care o aruncă indirect asupra raportului dintre timpul naturii — timpul oraşului — timpul mitului, capitolul despre misterele eleusine în Erwin Rhode, *Psyche— Culto delle anime e fede nell'immortalita presso i Greci* (Freiburg, 1890—1894), trad. Codignola—Oberdorfer, prefaţă de Giovanni Pugliese Carratelli, Laterza, Bari, 1970, p. 294 şi urm.

17 Pentru confirmare ne putem aminti, încă o dată, ceea ce scriu Romano şi Tenenti în Introducerea lor la *I Libri della famiglia* de Leon Battista Alberti: unde timpului *corporal-uman*, ca ceva concret, se spune că i se contrapune nu numai antica întoarcere eternă a grecilor, ci, mai cu seamă, timpul recoltei agricole anuale, care se repetă în toţi anii, ritmată de cele patru mari evenimente ritualizate în felul lor, respectiv semănatul, secerişul, recoltatul, culesul strugurilor („trebuie reamintit — scriu autorii — că în calendarele agricole anul începe cu toamna, în momentul semănatului"); precum şi timpul *oraşului sacru*, influenţat de prezenţa divină: de care tocmai erau „influenţaţi «anii civili» ai diferitelor oraşe italiene, care începeau anul cu Crăciunul" (în: *I libri della famiglia*, ed. cit., p. XI, cit.).

18 Werner Müller, *Die heilige Stadt — Roma quadrata, himmlische Jerusalem und die Mythe von Weltnabel* (Oraşul sfînt — Roma quadrata, Ierusalimul ceresc şi mitul ombilicului lumii), Kohlhammer, Stuttgart, 1961, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

19 *Ibidem*, p. 5. Şi este semnificativ că Preambulul lui Müller se termină, în pagina următoare, menţionîndu-l pe Karl Kerényi, care exact în secolul „demitizării" opune, cu doctrina *mitologemei*, o barieră greu de trecut în calea raţionalismului hegemonizant.

20 Marco M. Olivetti, *Il tempio come simbolo cosmico — la trasformazione dello orizzonte del sacro nell'età della tecnica*, Ed. Abete, Roma, p. 17 şi urm.

21 *Ibidem*, p. 20.

22 *Ibidem*, n. 2.

23 A se citi însă *Storia e cultura della città italiana* de Pier Maria Lugli, Laterza, Bari, 1977, p. 68: „... denumirea de «Roma quadrata», atribuită celui mai vechi oraş, şi referirea la caracterul sacru al perimetrului său (inclusiv în legenda despre uciderea lui Remus şi în cea mai veche referire la acea *limitatio* a oraşului ca ceremonie sacramentală şi augurală) denotă imitarea de către locuitorii originari ai Romei primitive a unor modele inspirate din cultura etruscă, mai evoluată, a oraşului. Etruscii au absorbit, într-adevăr, şi au dezvoltat din locuinţele lacustre villanoviene elementele perimetrului regulat şi ale ordinii preorînduite, iar din concepţia orientală ideea caracterului sacru al oraşului...".

24 *Die heilige Stadt*, cit., p. 16: un citat prescurtat în germană din pagina în care Vitruviu scrie că *universul, sistem total al tuturor lucrurilor naturale şi firmamentul înstelat ce se roteşte continuu în jurul pămîntului şi al mării potrivit punctelor cardinale ale axei proprii, în care forţa naturii a plănuit şi aşezat două puncte centrale, unul foarte departe de pămînt, celălalt la capătul opus, în regiunile meridionale situate dincolo de pămînt:* „Mundus autem est omnium naturae rerum conceptio summa caelumque sideribus confortatum. Id volvitur continenter circum terram atque mare per axis cardines extremos. Namque in his locis naturalis potestas ita architecta este conlocavitque cardines tamquam centra, unum a terra immane in summo mundo ac post ipsas stellas septentrionum, alterum trans contra sub terrae meridianis partibus...", *De architectura*, 1, IX, I, 2.

25 *Die heilige Stadt*, cit., p. 12—13, 16, precum şi notele 12, p. 229, 21, p. 230.

26 *Ibidem*, p. 21.

27 D.F. Castagnoli, *Roma antica, profilo urbanistico*, Jouvence, Roma, 1978, p. 27. Cele patru regiuni aveau următoarele nume: Suburra, Esquilina, Collatina, Palatina.

28 Müller, *op. cit.*, p. 21.

29 *Ibidem*, p. 34.

30 *Ibidem*, p. 34: „Hier ist nicht allein die Mitte, hier ist auch der Anfang von allem. Nebelort und Nulljahr fallen ineinander" (Aici nu este numai mijlocul, ci

Scanned with OKEN Scanner

și începutul tuturor. Centrul și originea se întrepătrund).
Acesta este un concept care reamintește cititorului de cartea a opta din *Eneida:* unde după evocata numinozitate a altarului capitolin — să-i spunem „Nebelort", pentru a ne folosi de cuvintele lui Müller —, adică nucleu al viitoarei Rome și prin aceasta al lumii întregi („Jam tum religio pavidos terrebat agrestis/ dira loci, iam tum silvam saxumque tremebant" — Încă de atunci, teroarea sacră a locului îi înspăimînta pe fricoșii agricultori, chiar de atunci priveau temători pădurea și muntele), urmează descrierea scutului istoriat al lui Enea, *cu neputință de spus*, în care se anticipa întreaga istorie a Romei: „Illic res Italas Romanorumque triumphos / haud vatum ignarus venturique inscius aevi/ fecerat Ignipotens..." (Acolo evenimentele din Italia și triumfurile romanilor, cunoscînd bine prorocirile și fiind informat cu privire la epocile viitoare, îl reprezentau pe zeul focului).

31 *Ibidem*, p. 32.

32 *Ibidem*, p. 36. A se vedea: Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, I, 18,4—12: Numa, călăuzit de augur în fortăreață, „in lapidem ad meridiem versus consedit" (șezu pe o piatră îndreptată spre miazăzi); augurul, ținînd în mîna dreapta bastonul încovoiat din lemn lustruit numit *lituo*, se așează la stînga sa și, după ce scrută cu privirea orașul și cîmpia înconjurătoare, invocă zeii „regiones ab oriente ad occasum determinavit, dextras ad meridiem partes, laevas ad septentrionem esse dixit" (împărți spațiile cerești cu o linie de la răsărit la apus, hotărî că zona dinspre miazăzi era cea din dreapta, iar spre miazănoapte cea din stînga).

33 „... s-ar putea oare ca un oraș să crească la nesfîrșit pînă cînd o singură zonă urbană neîntreruptă acoperă jumătate din continentul american, în timp ce restul lumii rămîne tributar acestei mase? Din punctul de vedere al organizării pur materiale a serviciilor urbane — și acesta este singurul subiect asupra căruia s-au concentrat urbaniștii metropolelor din trecut — o astfel de evoluție poate în realitate să continue la nesfîrșit. Dar dacă orașul este scena activității sociale și dacă nevoile sale sînt definite de posibilitățile pe care acesta le oferă unor anumite grupuri sociale, acționînd prin intermediul unui nucleu specific de instituții și asociații civice: din acest fapt vor fi definite limitări de măsură. În lipsa unor asemenea limitări, comunității îi lipsește punctul focal social..." — Lewis Mumford, *Cultura delle città*, Ed. Comunità, Milano 1954, p. 488. A se vedea tratarea mai aprofundată a aceluiași fenomen în cartea *La città nella storia* (Orașul în istorie), în capitolul intitulat *Mitul*

Scanned with OKEN Scanner

Megalopolisului: „... ceea ce unii au numit explozia urbană este în realitate un aspect al unui fenomen mai vast: eliminarea limitelor cantitative care consemnează trecerea de la un sistem organic la unul mecanic, de la o dezvoltare controlată la o expansiune necontrolată...“ (Ed. Comunità, Milano, 1964, p. 671); „... În timp ce prima expansiune a industrializării produsese o multitudine de orașe noi și sporise enorm populația în cele existente, actuala lărgire a suprafeței locuite a pus practic capăt acestui tip de dezvoltare, sporind în schimb în mare măsură producția unei rețele urbane relativ nediferențiate, fără un nucleu lăuntric bine definit și fără o limită exterioară de vreun anumit tip ... Orașul istoric crescut excesiv mai este încă o entitate; aglomerația urbană este în schimb o non-entitate și devine astfel tot mai evident în mod treptat, pe măsură ce orașul se extinde...“ (*Ibidem*, p. 672).

34 „Zburați cu aeroplanul deasupra orașelor Londra, Buenos Aires, Chicago sau Sidney, sau observați atent orașul servindu-vă de o hartă sau de un plan urban. Care este forma orașului și cum se definește el? Învelișul originar a dispărut complet; deosebirea netă dintre oraș și peisaj nu mai există. Cînd privirea se îndreaptă către periferia aflată departe nu se mai pot distinge forme precise ..., ci se poate contempla în schimb o masă informă și continuă, care se umflă cu edificii, întreruptă cînd și cînd de o masă verde sau de o bandă de asfalt...“ (Mumford, *La città nella storia*, cit., p. 674). A se vedea în volumul mai vechi *La cultura delle città*, cit., p. 490; „Limitări de densitate și extindere sînt absolut necesare pentru un schimb efectiv de raporturi sociale .... Aversiunea manifestată în trecut de a fixa astfel de limite a fost cauzată mai cu seamă de două împrejurări: presupunerea că orice dezvoltare în sensul extinderii ar fi un semn de progres ... și convingerea că astfel de limitări ar fi în esență arbitrare...“. Asupra corelației dintre creșterea cantitativ-extensivă a orașelor și desfigurarea lor în ochii celui care le privește de la înălțime — și în cazul orașelor istorice de mici dimensiuni — îmi amintesc că am citit niște considerații foarte inteligente și sensibile într-o pagină, publicată postum în urmă cu cîțiva ani în „Giornale nuovo“ din Milano, în care Guido Piovene descria expansiunea deformantă a orașului său, Vicenza, fapt ce poate fi constatat de oricine îl privește dintr-un punct de observație situat pe munții Berici.

35 *Fluctuations sur la liberté*, în Paul Valéry, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pleiade, II, Gallimard, Paris 1960, p. 968. Acesta este unul dintre motivele recurente ale eseistului și gînditorului Valéry. În *Variété*, bunăoară, el scrie: „Omul modern are simțul obturat, el

Scanned with OKEN Scanner

suportă zgomotul pe care-l ştiţi, mirosurile insuportabile, luminile violente şi nebunesc de intense...“ (în *Oeuvres*, ed. cit., I, p. 1037): este o adevărată listă a unor caractere specifice ale vieţii metropolitane. Şi mai departe: „Omului modern i se întîmplă uneori să fie depăşit de numărul şi mărimea mijloacelor sale“; „maşina este cea care guvernează. Viaţa omenească este riguros înlănţuită de aceasta“ (p. 1045)... „Civilizaţia noastră capătă, sau tinde să capete, structura şi calităţile unei maşini“ *(ibidem*, p. 1051*)*. Să ne amintim atunci de conceptul fundamental pe care Max Horkheimer şi Theodor Wiesengrund Adorno îl enunţă la începutul lucrării lor *Dialectica Iluminismului:* „Astăzi cînd utopia lui Bacon [urmaş, să spunem aici, al lui Prometeu] — «să-i comandăm naturii în practică» — s-a realizat pe scară planetară, devine vădită esenţa constrîngerii pe care el i-o imputa naturii nedominate“ (Einaudi, Torino, 1966, p. 51); şi apoi spre sfîrşitul aceleiaşi cărţi: „natura pentru practică este ceea ce se află afară şi dedesubt, adică un obiect...“ *(ibidem*, p. 269*)*.

36 *Degas Danse Dessin*, în *Oeuvres*, II, cit., p. 1239.

37 *Regards sur le monde actuel. Fluctuations sur la liberté*, cit., p. 969.

38 „Acolo unde există experienţa în sens strict, în memorie apar anumite conţinuturi ale trecutului individual în relaţie cu cele ale trecutului colectiv“. *Über einige Motive bei Baudelaire*, II, în Walter Benjamin, *Illuminationen*, Ausgewählte Schriften, Suhrkampf Verlag, Frankfurt, 1961, p. 205.

39 *Die heilige Stadt*, cit., p. 42. A se citi, la p. 40, textul formulei augurale, pe care Müller o transcrie ţinînd seama de completările lui Eduard Norden şi, la sfîrşit, ale lui Kurt Latte *(ibidem*, n. 19, p. 235*)*: „Graniţele mele sînt locurile consacrate (templa) şi pentru cele profane (tesca) aşa cum le numesc eu acum. Acel copac de acolo să marcheze graniţa din stînga, iar celălalt de dincolo să fie graniţa din dreapta. Aceste graniţe le-am însemnat uitîndu-mă, cuprinzînd cu privirea şi contemplînd cu mintea aşa cum am considerat că ar fi just“ (trad. liberă — n. aut.).

40 *Ibidem*, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

Studiul lui Werner Müller despre *oraşul sacru* se extinde și la civilizațiile asiatice, nu numai la cea a ebraismului Vechiului Testament și la cea a vechilor așezări celto-germanice: punînd în evidență pretutindeni, cu ajutorul unei bogate documentații, scrise și iconografice, cerința centralității interne și a limitării spre exterior ca necesități fundamentale ale oricărui oraș în care și pentru care *haosul* a fost transformat în *cosmos** [1]. Iar aici ar putea să ne intereseze și trimiterea la concepția medievală potrivit căreia orice oraș trebuia să se refere la simbologia cosmică, documentată de imaginea lumii, așa cum este reprezentată în tîrziul exemplar parizian (din secolul al XII-lea sau al XIII-lea) al comentariului lui Beatus, scris în Spania în secolul al VIII-lea. În acea imagine *Roma și Ierusalimul se află în centrul Pămîntului, acolo unde se întîlnesc mările ce împart lumea în patru părți* [2]. Potrivit unui scriitor medieval citat de el: „Jherusalem umbilicus est terrarum ... civitas regalis in orbis medio posita“ [3].

Fără să insistăm de prisos asupra acestei probleme, să luăm totuși notă aici de constatarea, făcută de Müller, că în anumite cartografii medievale Ierusalimul nu era indicat cu numele,

* Cosmos — universul considerat ca un sistem armonios (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

ci printr-un cerc împărțit în patru, în centrul căruia se afla Sfîntul Mormînt [4]; și să trecem de îndată la concepția celor două orașe Jerusalim: cel ceresc și cel pămîntesc, acesta din urmă fiind o oglindire lumească, sau *mimesis* (în sens platonician) al Ierusalimului ceresc, care avea să ofere iconografiei medievale un subiect plin de semnificație teologică, metafizică și estetică [5]; a cărui expresie dintre cele mai vechi și mai grăitoare este, la Roma, mozaicul de la Santa Pudenziana, pe care experții în materie tind să-l dateze la sfîrșitul secolului al IV-lea sau la începutul secolului al V-lea: punct de plecare al unui *iter* alegoric care avea să se încheie, aproximativ după 1000 de ani, cu Ierusalimul ceresc reprezentat în polipticul din Gand, *Adorația Mielului Mistic*, de Van Eyck. Pentru istoria esteticii orașului — sau mai bine spus: pentru o reconstituire istorică a poeticilor despre oraș — ne stau la îndemînă două mărturii de interes suprem în sprijinul ideii că orașul arhetip, model al unei frumuseți absolute, care era ideea Ierusalimului ceresc, se identifica, din punct de vedere istoric, cu o sublimare a gustului care a fost tot timpul predominant. În Ierusalimul ceresc de la Santa Pudenziana predomină caracteristicile orașului constantinian [6]; în cel din *Mielul Mistic* din Gand profilul foarte variat de forme ascuțite al unui

Scanned with OKEN Scanner

oraş din perioada goticului tîrziu, desenîndu-se pe cer ca o broderie foarte armonioasă, numai graţie şi finețe[7]. În orice caz o proiecţie în absolut a ideii de frumuseţe promovată de creatori şi ctitori; idee care îmbrăca în conotaţii proprii imaginea oraşului ceresc, a cărui funcţie o putem defini — în raport cu oraşele pămînteşti din Evul Mediu creştin — cu două referiri filosofice mai puţin depărtate între ele decît ar putea să pară la prima vedere: *ideea-model*, în sensul lui Platon, sau *idealul ordonator*, în sensul în care înţelegea Kant acest concept.

Este un dublu proces, ascendent şi descendent, care, prin intermediul artiştilor, se străduia să înfăţişeze Ierusalimul ceresc, oraş al tuturor desăvîrşirilor, a cărui frumuseţe absolută trebuia să servească drept model pentru toate oraşele lumii şi care absolutiza idealul estetic promovat de fiecare dată de artişti şi de ctitori, propunîndu-l pentru viitor ca exemplar de o frumuseţe perfectă. Promovat la rangul de supratemporalitate şi ubicuitate al oraşului perfect, pe care oamenii trebuiau să-şi propună să-l imite ca model sau să-l realizeze ca program, idealul estetic, în baza căruia mozaicarii, pictorii, miniaturiştii înfăţişau frumuseţea supremă a oraşului ceresc, se propunea lumii ca fiind modul în care oraşele oamenilor trebuiau să secularizeze în spaţiul limitării şi în timpul caducităţii acea imagine supralumească a infinitului, figură spaţială a temporalităţii absolute care coincide cu eternitatea, pe care îngerul o arată lui Ioan din Patmos: *strălucind ca un cristal, încinsă de un zid mare şi înalt, care avea 12 porţi, trei către răsărit, trei către miazănoapte, trei către miazăzi şi trei către apus*[8].

Ierusalimul ceresc era un loc al unei neîntrerupte contemplări; al acelei contemplări care în viaţa oamenilor este totuna cu a face artă şi a gusta arta, chiar şi acea artă *trăită* care erau procesiunile, cortegiile, ceremoniile sacre şi profane. Să ne amintim în acest context de cronica sieneză care povesteşte despre transportul tabloului *Maestà* al lui Duccio de la atelierul pic-

Scanned with OKEN Scanner

torului pe străzile oraşului cu muzică şi cîntece, precum şi cu alte manifestări, care duc cu gîndul la întemeierea sacră a Mesenei, în *sunetul muzicii*, după cum povesteşte Pausanias [9]. În ultimele cînturi din *Purgatoriul* şi apoi în viziunea finală din *Paradisul*, Dante va descrie acţiunea-contemplare în care locuitorii oraşelor medievale îşi închipuiau că ar fi fericirea acelui Ierusalim ceresc, cu care voiau să asemene în toate privinţele oraşele pămînteşti [10]. Şi dacă oraşul în viziunea lui Ioan din Patmos se află mai presus de scurgerea timpului — „non eget sole, neque luna ut luceant in ea. Nam claritas Dei illuminat eam“ [11] — oraşul pămîntesc ar putea să-i semene în măsura în care, limitîndu-şi propria extindere, îi va permite celui ce-l locuieşte să-i cuprindă spaţiul în decursul unei singure zile [12].

Ideal estetic al oraşului medieval — întrucît în modurile îngăduite ale spaţio-temporalităţii lumeşti îşi propunea să anticipeze pe pămînt frumuseţea absolută a Ierusalimului ceresc — era prezenţa simultană a multiplului-variat, *etalat* pe porţiuni, dar *nu* într-un mod neorganic, împrăştiat într-o expansiune fără limite, ci, pentru a folosi cuvintele lui Dante, *legat cu dragoste* de zidurile care-l înconjurau nu numai din motive de apărare, ci şi ca ornament *(împărţit în patru* asemenea Romei antice*)*, zidul de incintă fiind bătut cu pietre preţioase — matostat, safir şi rubin; smarald şi sardonic; şi cornalină, crizolit, beril; şi topaz şi crizospras, hiacint şi ametist [13] — la fel şi în oraşele pămînteşti alegerea materialelor de construcţie nu trebuia să fie numai utilitară, ci să urmărească şi plăcerea contemplaţiei.

Aşadar, *imitaţie* sau *participare* (după cum ne referim la conceptul de realitate-mimesis al ideii sau la celălalt, mai tîrziu şi mai controversat, al lui Platon, al realităţii methexis*, semnificînd caracterul intrinsec şi imanenţa relativă a ideii de real), modelarea, declarată, sau neexprimată,

* Methexis — participare (în greacă). În filosofia lui Platon, teorie potrivit căreia lucrurile sensibile se află în raport de participare cu ideile (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

a oraşelor medievale după Ierusalimul ceresc, con figurarea oraşelor *reale* comporta întotdeauna asimilarea deliberată, în edificiile şi spaţiile *reprezentative*, a locurilor pe care le putem numi utile, a edificiilor şi spaţiilor *profane* destinate *funcţiunilor* şi *serviciilor*. Şi numai datorită unei concepţii estetice unificatoare a *sacrului* cu *profanul*, oraşul pămîntesc putea, în felul său, să reproducă oraşul ceresc; în cadrul căruia nu existau distincţii între edificii reprezentative şi edificii funcţionale, acest oraş situîndu-se dincolo de reprezentativitatea însăşi şi ca atare neavînd nevoie nici de locuri destinate în mod expres sacrului; dar în oraşele oamenilor trebuiau să fie reprezentative acele temple care în oraşul ceresc nu ar fi avut nici o raţiune de a exista: „Et templum non vidi in ea. Dominus enim Deus omnipotens templum illius est“ [14].

Frumuseţe de admirat în acea identitate a contemplării şi acţiunii la care se referă Dante expunînd problema plăcerii în opera de artă în termeni pe care nici un filosof nu i-ar putea găsi atît de proprii şi de riguroşi: „Ca pelerinul care-ajuns pe lume / la templul juruinţei se desfată/ nădăjduind că ştie-a spune cum e / aşa şi eu prin floarea-îmbălsămată/ îmi preumblam luminile pupilei/ cînd sus, cînd jos, cînd împrejuru-mi roată“ [15]. Referirea explicită la arhitectură („în templul juruinţei sale“) îngăduie aici trimiterea extensivă la viziunea unui oraş ideal, ale cărui frumuseţi pot fi gustate toate dintr-o dată, fără deplasarea de la un capăt la altul — cu atît mai mult cu cît Dante comparase mai înainte propria sa surprindere admirativă cu cea a barbarilor care veneau la Roma pe vremea cînd minunile sale artistice erau intacte [16] —, nu fără a preciza că frumuseţea, la a cărei vedere el rămînea năucit, pregătindu-se să o admire în lung şi-n lat, era frumuseţea cetăţii *eterne* şi *divine*, populată în întregime de cei drepţi şi fericiţi [17]. Binecunoscuta analogie dintre idealul estetic urmărit de Dante în *Paradisul* şi cel al catedralelor gotice — al căror model a fost, după cum a arătat

Scanned with OKEN Scanner

Sedlmayr, chiar Ierusalimul ceresc [18] — ne autorizează să extindem contemplaţia activă descrisă de poet la bucuria estetică în faţa frumuseţii unui oraş.

Din punct de vedere estetic, aşadar, catedrala era arhetipul frumuseţilor răspîndite în oraş: prezenţă simultană, am putea spune, a frumuseţii multiple şi variate, a cărei *etalare* în spaţiul citadin în diferite moduri făcea oraşul să fie frumos, ca unitate multiplă şi identitate diversă; cu atît mai frumos cu cît spaţiul său este mai limitat şi, prin urmare, cu atît mai concentrat caracterul multiplu-variat al frumuseţii sale. Se răspîndea astfel ideea *recircularităţii* prin care Dante rezumă plăcerea contemplativă: întregul oraş medieval constituindu-se ca o operă de artă unitară în mintea constructorilor săi, care în mod implicit sau explicit o voiau imitată după oraşul din viziunea de la Patmos, intrată în patrimoniul conştiinţei umane.

De aici *alegorismul* oraşului medieval, oraşele toscane fiind mărturie, în măsura în care au rămas fidele propriei lor identităţi; acest alegorism, aşa cum a fost caracterizat în secolele XI—XIV, a fost pus în lumină de studiile efectuate şi duse la bun sfîrşit, în urmă cu cîţiva ani, de Enrico Guidoni, căruia îi revine între altele meritul de a fi examinat istoria estetică a oraşelor toscane cu *referiri bine gîndite critic* „la raporturile dintre limbă, poezie, pictură, muzică şi arhitectură" *în cursul aceloraşi momente culturale* [19]. Pătrundem astfel în Pisa, Siena, Florenţa, Lucca şi Volterra, ca oraşe care şi-au dobîndit respectiva identitate de sine ca unificare, diferită pentru fiecare în parte, a multiplei varietăţi a *planimetriei lor ca alegorie* [20]. Dar şi mai ilustrativ este, din acest punct de vedere, exemplul Sienei — primul oraş pe care Guidoni a început să-l studieze, încă din 1966 [21] —, unde, cu ajutorul unor abundente referiri filosofice şi alegorice, a reuşit să demonstreze că *expressa similitudo*, cum spunea el cu o terminologie tomistă, forma pieţei principale din Siena este aceea *a unei mantii; nu o mantie*

Scanned with OKEN Scanner

în sens general, ci în sensul și în stilul specific unei perioade care este inconfundabilă, tocmai din punct de vedere stilistic, și al unei civilizații care se distinge printr-o absolută originalitate de forme [22]. Este mantia Îndurării, „principala referire pentru piața concepută ca o sinteză a întregului oraș ocrotit de Fecioara Maria“ [23].

Prin urmare spațiul pieței orășenești promovat și proiectat ca *loc* al imaginii pentru care Guidoni evocă argumente analogice convingătoare din pictura timpului: *Madonna dei Raccomandati* de Lippo Memmi, din Domul de la Orvieto (1320); *Înălțarea Fecioarei* de Matteo di Giovanni în Domul din Grosseto, 1470, unde „axialitatea semnifică nu numai o metodă de construcție, ci o desprindere voită de orice referință terestră și *organică*“ [24]; și mai cu seamă un *tablou cu San Gimignano* de Taddeo di Bartolo, din muzeul de la San Gimignano: în care *partea superioară a mantiei constituie* „un veșmînt protector, sub care orășelul apare cu modestele sale case și cu turnurile sale parcă adunate sub un înveliș elegant și sigur al Sfîntului protector“ [25]. Este vorba de o reprezentare, după cum adaugă Guidoni, care este o „imagine a unei situații intuite mistic ca reală cu toate că în sine este invizibilă“ [26]: astfel încît în *intuirea Pieței ca mantie se poate* „deduce o reprezentare analoagă cu protecția divină asupra orașului“ [27], *funcția simbolică fiind dublă în asemenea cazuri:* „ea cuprinde din punct de vedere concret populația din *Civitas Verginis* într-un spațiu a cărui amploare era exploatată cu scopul de a face palpabilă protecția divină, făcînd deosebirea de dimensiuni între popor, ca obiect, și figura abstractă care îl protejează; și să constituie un contrapunct nimerit pentru Palatul care reprezintă întregul oraș în structura sa materială și în instituțiile sale civile“ [28].

De aici decurg, din punct de vedere filosofic, anumite indicații prețioase pentru cel care vrea să aprofundeze, în legătură cu orașul medieval, alegorismul reprezentativ ca notă distinctivă, comparativ cu metropolele moderne, în care cele

Scanned with OKEN Scanner

două atribute: cel al non-alegorismului şi cel al funcţionalităţii sînt reciproc condiţionate. Iar exemplul grăitor în acest sens este cel al Pieţei din Siena, care, aşa cum reiese din studiul lui Guidoni, a fost în mod intenţionat modelată în planimetria sa ca imagine alegorică şi prin urmare ca operă de artă, în sensul deplin medieval al acestui cuvînt [29]. Piaţa din Siena, iar la Pisa, Piaţa zisă a Miracolelor; aici putem, într-adevăr, să ne referim la modelul descris în viziunea de la Patmos deoarece, încă de la construirea Domului, *în unghiul nord-vestic, pe diagonală faţă de centrul oraşului* putem să recunoaştem ca operantă intenţia „de a crea un edificiu sau mai bine spus un complex de edificii cu caracteristici monumentale, desprinse de oraş şi aproape opuse acestuia şi în afara oricărui raport cu mediul înconjurător" [30]. Adică un loc al unei reprezentativităţi absolute şi exclusive; care prin însăşi situarea sa se constituie într-o culme în care s-ar putea întîlni, din punct de vedere ideal, toate liniile oraşului în a cărui funcţionalitate şi reprezentativitate sînt în mod variat amestecate şi întreţinute după destinaţia construcţiilor, ca şi după raportarea lor alternativă. Intenţia a fost ca, venind dinspre oraş, cel care merge spre „Piaţă" să observe dintr-o privire („cînd sus, cînd jos, cînd împrejuru-mi roată", ca Dante în Empireu) Domul, baptisteriul şi Campanila, întrucît arhitectul a fost interesat să obţină „o perfectă vizibilitate a celor trei construcţii în totalitatea lor", „avînd ca punct de referinţă locul de intrare în oraş" [31].

Este o vedere simultană prin care se înfăţişa, într-un spaţiu limitat, imaginea acelui Ierusalim terestru pe care autorii citaţi de Müller îl defineau, şi îl reprezentau cartografic, ca *umbilicus terrae:* întrucît în *relaţia dintre Dom, baptisteriu şi Campanilă* spaţiul din Pisa se dovedea „interesat numai de raporturile reciproce dintre edificii şi deodată împins spre infinit în toate direcţiile, ca şi cum această triadă de construcţii ar constitui un fel de centru al universului" [32].

Scanned with OKEN Scanner

O prelungire „în afara bisericii a principiului constructiv, religios și cosmologic al simetriei sale“ [33]. Și este vorba de un principiu întrebuințat în diferite moduri în orașele toscane, la Pisa, ca și în centrul reglios al Florenței, unde continuitatea *sacrului* precreștin și a celui creștin a fost la timpul său atestată de Giovanni Villani, care descria retrospectiv asemănarea dintre Baptisteriu și templul *minunat/închinat Zeului Marte* pe care întemeietorii orașului Florența l-au ridicat chiar în locul în care avea să fie înălțată catedrala San Giovanni: „foarte frumoasă și cu o fațadă cu opt laturi“, iar pentru înălțarea acesteia „au pus să se aducă marmură albă și neagră și coloane din toate părțile pe mare și apoi pe Arno“ [34].

În moduri diferite, în funcție de orașe și schimbările produse de-a lungul timpului, în toate orașele toscane biserica și spațiul pe care aceasta îl individualiza ca loc al sacrului constituiau un model atît prin situarea în perimetrul citadin, cît și prin materialele de construcție special alese. Mai departe, Guidoni scotea în relief faptul că, *fiind o entitate transcendentă* „a cărei transcendență nu poate fi pusă în discuție, biserica trebuie să fie observată într-un raport de opoziție față de oraș“, adăugînd că biserica *a condensat în sine drumul însuși de la spațiul real la spațiul suprasensibil*, astfel încît „dialogul edificiului cu orașul se realizează printr-o colaborare chibzuită dintre materie și imagine“ [35].

Exemplaritatea bisericii ca edificiu pur reprezentativ, comparativ cu construcțiile a căror reprezentativitate este legată în diferite moduri de funcționalitatea lor, rezultă și din *fațadele bicrome ale zonei florentine*, care sînt demne de reținut prin felul în care realizează în sine imitația terestră a Ierusalimului ceresc, prin aceasta fiind deci o variantă a orașului alegoric; în care momentul reprezentativității nu numai că primează față de cel al funcționalității, dar îl arată în sine ca punct în care exigențele vieții active — căreia îi sînt aservite construcțiile și spațiile func-

Scanned with OKEN Scanner

ţionalităţii şi comunicării — sînt supraestimate, eliberîndu-se, datorită puterii anagogice a simbolisticii citadine în care acesta se desfăşoară, de materialitatea şi servilitatea lor, găsind repaus în contemplaţie: o înălţare la frumos, la o cultură fără adjectivele reductive ale *culturii materiale*, cum o numim noi astăzi. Pentru a folosi cuvintele lui Guidoni, este vorba de o „depăşire integrală a arhitecturii considerată ca pură construcţie materială“ [36]. În faţadele florentine de marmură în două culori, *suprafaţa zidăriei* constituie „punctul de plecare pentru un discurs fantastic mai amplu, avînd infinite posibilităţi de aprofundare“ — în aşa fel încît, la abaţia din Fiesole, „utilizarea limbajului clarobscur atinge un grad de dezinvoltură care evocă pura reprezentaţie picturală, depăşind limitele impuse de structură“, *cu efecte de tuşe picturale pe muchia arcadei* [37]. Şi, într-adevăr, trăieşte şi astăzi o experienţă contemplativă superioară, în sensul eliberării de gînduri meschine şi de mărunţişurile vieţii obişnuite, cel ce ajunge în locurile în care se înalţă acele faţade şi o simte ca o transformare lăuntrică datorată faptului că se află într-un spaţiu al contemplării absolute: întrucît aceasta vrea să însemne în termeni filosofici că este vorba de o constatare prin care faţadele *bicrome ale spaţiului florentin sugerează o zonă în care profunzimea şi complexitatea derivă dintr-o ambiguitate pregnantă dintre materie şi reprezentativitate care nu este exprimabilă* „în termeni strict arhitectonici“ [38].

De bună seamă că nu putem să-l urmărim pas cu pas pe Guidoni în itinerarul său prin atîtea oraşe mari şi mici din Toscana, care ne ajută la înţelegerea fascinaţiei ce ne cuprinde în faţa unui tablou încît nici nu ştiu prin ce miracol ne simţim transportaţi dincolo de suprafaţa pictată şi trăim în interiorul acelei lumi alegorice pe care o contemplăm: cu privirea uimită. Viaţa, luată chiar în ocupaţiile sale mărunte de zi cu zi, este aici o contemplare care ne face să ne simţim plutind, cum spunea despre sine abatele Suger, într-o regiune intermediară, „nec tota

Scanned with OKEN Scanner

in terrarum faece, nec tota in coeli puritate": de parcă supralumea contemplării ar fi coborît pe pămînt şi extatica viziune înălţătoare a frumuseţii ar fi devenit o condiţie obligatorie a vieţii noastre cotidiene.

Ca exemplu dintre cele mai convingătoare de alegorie ca semn estetic distinctiv al oraşului medieval, *Piaţa* din Siena ne sugerează multe sensuri prin ceea ce Guidoni defineşte „*eleganţa sa figură planimetrică*": „imagine simbolică a realităţii transpusă printr-o reţea geometrico-proporţională"; a cărei valoare finală, „depăşeşte cu mult datele construcţiei pentru a se înălţa la nivelul unei metafore, simbol al unei realităţi care transcennde natura obiectului în sine"[39].Printre atîtea învăţăminte pe care încredinţîndu-ne simplei noastre meditaţii le-am presimţit tot timpul, preocupîndu-ne de ceea ce am putea numi — citîndu-l pe Guidoni — *mantia sieneză a Îndurării*, unul dintre ele ni se pare fundamental. Despre el cercetătorul din Roma ne oferă o lămurire valabilă pentru toate oraşele medievale care au fost vreme îndelungată sediul unei guvernări politice autonome atît în Italia, cît şi în afara ei, la Siena sau la Veneţia, ca şi în oraşele episcopale din regiunile propriu-zis germane ale Sfîntului Imperiu roman: este vorba de faptul că în oraşul Evului Mediu nu se făcea nici o distincţie între viaţa publică şi manifestările religioase; ba mai mult, aşa cum observă cu multă pertinenţă Guidoni, făcînd apel la autoritatea lui Julius von Schlosser („trebuie să se evite introducerea unor opinii moderne în acel Ev Mediu care este poate chiar mai îndepărtat de noi decît Antichitatea însăşi"), este vorba de lipsa de semnificaţie aproape totală a distincţiei dintre sacru şi profan, dacă ne referim la arta şi la viaţa medievală; indiscutabil rămîne „caracterul sacru al Pieţei, cu toate că oficial nu era decît piaţa Primăriei"[40]. Şi cred că nu este întîmplător că alături de numele Sienei l-am adăugat pe cel al Veneţiei. Într-adevăr, la Veneţia, absenţa oricărei distincţii între sacru şi profan, fie şi da-

Scanned with OKEN Scanner

torită moştenirii bizantine, s-a vădit chiar de la început, prin atribuirea unui caracter sacru puterii civile: iată de ce bazilica San Marco, atît cît a durat Serenissima, a fost capela imperială a dogilor, catedrala San Pietro di Castello rămînînd excentrică nu numai din punct de vedere estetic, ci şi topografic. Iar alăturarea spaţială, care a fost şi a rămas o unitate de imagine, dintre bazilică şi palat, reprezenta din punct de vedere simbolic lipsa de deosebire dintre sacru şi profan întrucît sacralitatea era o caracteristică intrinsecă a puterii civile. Precum în Constantinopolul lui Justinian, oraş a cărui moştenire Veneţia şi-a asumat-o, ca în corurile duble ale catedralelor imperiale germane, semnificative atît la Bamberg, cît şi la Worms, Mainz şi Speyer pentru paritatea celor două puteri, cea imperială şi cea pontificală; faţă de aceasta, cum a fost adesea făcut cunoscut de istorici, Republica lui San Marco şi-a revendicat propria autonomie, cu diferite prilejuri, uneori supunîndu-se aşa cum o făcuseră împăraţii salieni şi suabi, chiar pe planul instituţiilor religioase.

Devenită de acum doar memorie istorică, sacralitatea veneţiano-orientală a unei puteri civile care nu mai exista şi după dispariţia aproape deplină a indistincţiei medievale dintre sacru şi profan, imaginea acestei caracteristici duble, care în sine este un trecut tranzitoriu, supravieţuieşte în măsura în care este metaistorică în ceea ce vom numi prezenţă fără sfîrşit: „grenzenlose Gegenwart“ pentru a prelua în mod liber o metaforă din *Cartea orelor*, scrisă de Rilke în 1899 pentru Lou Salomé. Iar ceea ce realizează arta în modurile sale numeroase, variate şi niciodată incompatibile între ele, constituie prezentul netranzitoriu al artei şi al categoriei de frumuseţe pe care ea o realizează; a cărei schimbare ca o condiţie multiplă a unei frumuseţi unice a fost teoretic elogiată de Goethe şi Schiller în acea faimoasă epigramă din *Xenien: pentru că se schimbă aceasta şi numai aceasta face ca Unul să fie frumos:* („das es wechselt, das macht eben das

Scanned with OKEN Scanner

Eine nur schön"). Astfel, substituirea originară pe care puterea civilă o făcea la Veneţia preluînd din sacralitate propriul său atribut, exprimată din punct de vedere estetic în unitatea dintre bazilică şi palatul ducal, cuprinde în sine nenumăratele şi variatele componente ale Pieţei şi ale Piaţetei, unde se armonizează sacrul cu profanul, distincte în succesiunea lor alternativă, desăvîrşite istoric începînd cu secolul al XVI-lea, iar din punct de vedere alegoric atestate de *Biblioteca Sansovino* (care, după opinia lui Andrea Palladio, este *edificiul cel mai bogat şi mai ornamentat de la antici pînă acum*) şi apoi de dublele reşedinţe ale procuratorilor: adică cele duse la bun sfîrşit de Sansovino, în faţa celor realizate de Scamozzi şi Longhena. Iar această distincţie dintre sacru şi profan a fost ilustrată la vremea sa (1810) de construcţia *foarte nouă* (operă a unui arhitect neoclasicist, Giuseppe Soli) din planul îndepărtat al pieţii pe care toţi o cunosc sub numele celui care a pus să fie înălţată, Napoleon Bonaparte.

Deschise spre lagună, pornind de la basilica della Salute, cu chipul Mîntuitorului; străjuită de două coloane aduse din Orient în secolul al XII-lea pe care stau un leu de origine antică discutabilă şi statuia adesea contestată a Sfîntului Teodor, Piaţa şi Piaţeta — cu campanila reconstruită în 1912 şi cu Turnul Orologiului multistrălucitor — constituie împreună o simbolică armonie a sacrului şi a profanului, care din diferite unghiuri de observaţie arată călătorului, dintr-o singură privire, *legate cu dragoste laolaltă*, prototipurile atîtor frumuseţi multiforme, *etalate* prin pieţe, bazine, piaţete, canale, unificînd varietatea lor multiplă în identitatea simbolică în sine însăşi a oraşului ca *oraş-peisaj*: la Veneţia neputîndu-se separa identitatea oraşului, ca sediu organic-unitar, de identitatea peisajului ca natură mai mult sau mai puţin guvernată de om, care stă în jurul oraşului, întreţinînd cu acesta o varietate de raporturi mereu diferenţiate. Veneţia,

Scanned with OKEN Scanner

orașul numit *anadiomen* *, se contopește cu peisajul acvatic, întrepătrunzîndu-se cu apa pînă în cele mai intime locuri ale sale. Și aceasta petrecîndu-se pretutindeni, ca în dimineața în care Rilke își amintește de Veneția ca de un oraș-peisaj și peisaj-oraș, scriind la Paris, în 1908, că acolo *se oglindește splendoarea cerului într-un sentiment al apelor*. Dar lectura directă va ilumina, ca întotdeauna în cazul poeților, obscura și meschina traducere perifrastică: orașul, spune poetul, „wo ein Schimmer/von Himmel trifft auf ein Gefühl von Flut...".

Atît de gingașă este la Veneția armonia — dar poate că ar trebui spus *era* în loc de *este* pentru că notele distonante sînt atît de numeroase de acum înainte în acest oraș încît pun în pericol identitatea orașului în sine și pentru sine.

Dacă dorim, așa cum spunea cîndva Valéry despre critică, să *transferăm în analiză* plăcerea estetică a plimbării prin Piață și prin Piațetă, vom îmbina între ele diferitele *epifanii estetice* ale profanului și sacrului: în bazilică, în San Giorgio, în bazilica della Salute vom identifica trei ipostaze ale *frumosului unic*; fiecare dintre ele este exaltată și însuflețită de apropierea sa cu celelalte, nu *în pofida* diferenței sale extreme față de celelalte, ci *tocmai din cauza aceasta*, că armonia existenței lor laolaltă este acea *diversitas identitate compensata*, pentru a folosi definiția dată în tinerețe de Leibniz, care identifica în armonie sursa plăcerii estetice. Concordanță, așadar, a contrarietății lor: contrarietate a determinărilor istorico-culturale ale categoriei estetice ce se încorporează în ele, mai mult decît a faptului că sînt exprimări individuale; cu atît mai mult cu cît este foarte anevoioasă aplicarea acestei ultime definiții, valabilă pentru operele lui Palladio și ale lui Longhena, la bazilică, la care au contribuit atîția meșteri din școli atît de diferite, începînd cu comanda făcută de dogele Contarini, care a dorit, în secolul al XI-lea, să renoveze și să lărgească templul, restaurat, la sfîr-

---

* Răsărit din apă (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

ştitul secolului al X-lea, de Pietro Orseolo, după ce s-au stins flăcările unei răzmeriţe. Aşadar armonie ca unitate, identică în sine, a diversităţii. Nici un exemplu nu ar putea să ilustreze mai bine acest concept al alăturării în corespondenţă reciprocă a bazilicilor San Giorgio, della Salute şi San Marco. San Marco, cu cele cinci cupole ale sale, ca un mesaj din Orient şi „the solemn forms of angels, sceptred", *solemnele forme ale îngerilor cu sceptre*, a căror prezenţă a fost sesizată la timpul respectiv de Ruskin în mijlocul *sculpturilor amestecate într-o manieră fantastică laolaltă cu frunze şi flori şi cu tot soiul de fructe şi păsări, stînd deasupra unui tezaur din aur, opal şi sidef* [41]. Există oare cineva care, stînd în Piaţa San Marco, cu ochii ridicaţi spre bazilică, să nu fie ispitit să repete binecunoscuta maximă a unui mare arhitect: „ornamentul este un delict"?

În unilateralitatea sa, *passionnée, politique* — pentru a folosi termeni baudelairieni — nimic n-ar fi trebuit să-l determine pe Ruskin să elogieze San Marco în deterimentul bazilicii San Giorgio Maggiore, care se înalţă în faţa piaţetei din apele verzi-albastre ale mării. Dar în legătură cu scriitorii de artă, cum a fost Ruskin, trebuie spus, preluînd o idee leibniziană, că au dreptate atunci cînd laudă şi se înşală atunci cînd critică. Astfel, atunci cînd Ruskin scrie despre San Giorgio al lui Palladio că ar fi unul dintre lucrurile cele mai necioplite şi mai barbare, mai infantile şi mai inspide ce se pot imagina [42], ne dăm seama că, transferînd cele spuse în *contrariul lor*, critica sa ar fi de folos pentru cine vrea să înţeleagă armonia multiplului-variat ca bază a identităţii estetice a oraşelor. Iar în legătură cu aceasta găsim confirmarea în pagina dedicată de Ruskin bisericii della Salute, pe care el o defineşte ca *unul dintre edificiile cele mai vechi ale Renaşterii extravagante* („Grotesque Renaissance" fiind termenul prin care el denumea perioada barocă), unde putem să notăm un grad de înţelegere mai mare decît în cazul lui San Giorgio; întregii construcţii, Ruskin îi recunoaşte o *graţie care se datorează în primul rînd*

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunilor inegale ale cupolelor sale, bogăției fațadelor și poziției care l-a inspirat pe Turner [43].

Exact atunci cînd devenim conștienți că nepotrivirile dintre San Marco, San Giorgio și La Salute sînt, în termeni logici, opoziții ale contrariilor (diversitatea lăuntrică a frumuseții) și nu cum susținea Ruskin (sau cum ar putea să susțină, într-o direcție opusă, un clasicist) o incompatibilitate dintre contrarii, adică ceea ce este în estetică ireconciliabila contradicție dintre frumusețe și urîțenie; ei bine, abia atunci vom înțelege în ce constă, în oraș, armonia ca unitate identică în sine a diferitelor construcții și a diferitelor medii. Armonii de care sînt lipsite orașele guvernate în chip modern de serializarea și standardizarea construcțiilor de locuințe, funcționale și de serviciu și din această cauză a le vizita sau a trăi în ele îți provoacă acel sentiment de frustrare estetică exprimat în succesiunea nenumăratelor forme de plictiseală. Acestora li se adaugă sistemele de modelare a spațiului extern potrivit unor criterii de pură comunicativitate spațială: cu indiferență, dacă nu cu o deliberată aversiune față de acea simbolistică expresivă în legătură cu care Veneția oferă un exemplu arhetipal nu numai pentru sacru, ci și pentru construcțiile profane armonizate cu sacrul: palatul Dogilor, Biblioteca, Noua Procurație, Aripa Napoleoniană, Vechea Procurație și Turnul Orologiului.

Pe de altă parte știm cît de nearmonizabil este față de identitatea estetică a Veneției, întrucît este opus *logic*, prin contradicție, spațiul pur funcțional numit Piazzale Roma, construit, cred, în jurul anului 1930: un spațiu de comunicare, fără nici o dimensiune alegorică. După cum, clădirile apărute în acest loc sînt de pură utilitate și prin urmare lipsite de reprezentativitate. În Veneția istorică, a cărei viață coincide cu cea a Serenissimei Republici, clădirile și construcțiile funcționale și de utilitate înglobau în schimb întotdeauna funcționalitatea în reprezentativitate: într-un soi de dialectică afirmativă căreia i s-ar potrivi foarte bine cuvîntul german „Aufhebung",

Scanned with OKEN Scanner

înţeles corect după explicaţia pe care a dat-o bătrînul Shelling, care insista asupra *conservării* şi *prezenţei* a ceea ce în „Aufhebung" este „aufgehoben"; ridicat, prin urmare, deasupra fiinţei sale pieritoare. Aşa cum, în cazul nostru, instrumentalitatea funcţiei, acel *pentru-altul* specific funcţionalului: în care *a-fi-pentru sine* este recîştigat cînd reprezentativitatea înalţă la sine însăşi funcţionalitatea. Iar polemica despre Veneţia a lui Carlo Lodoli ar trebui, cum se spune astăzi, *redimensionată*: în sensul că din punctul lui de vedere reprezentativitatea care ascunde era cea dezaprobată, sau mai bine zis reprezentativitatea care nega funcţia edificiului şi a construcţiei în general. Iar, în acest sens, exemplul cel mai elocvent este cel al jilţului lui Girolamo Grimani, unde *supărătoare erau înfloriturile, ţintele de metal şi neplăcută era înălţimea, în afară de faptul că jilţul era incomod şi tare pentru cel ce se aşeza.* Cu atît mai mult cu cît, chiar cu acea ocazie, Lodoli i-a spus lui Grimani: „Sculptaţi, vopsiţi, decoraţi tot ce vreţi dacă asta serveşte în mod necesar luxului dumneavoastră; dar fără să neglijaţi confortul..."[44]. Această ultimă afirmaţie ar susţine faptul că Lodoli nu deprecia reprezentativitatea ca atare, ci o reprezentativitate nearmonizabilă cu funcţia pe care edificiul sau obiectul erau chemate să le îndeplinească.

Şi problema raportului funcţie-reprezentare, ca şi aceea dintre sacru şi profan, se configurează atunci cînd se studiază raportul dintre oraşul-ideal şi oraşul real, fiecare cu individualitatea sa istorico-naturală, văzută ca o problemă de armonie. Iar faptul că transformările impuse în ultimele decenii oraşului Veneţia nu propun armonii noi, ba chiar provoacă o criză în armonia preexistentă, este pus în evidenţă de maeştri ai arhitecturii şi urbanisticii moderne, precum Neutra sau Le Corbusier.

Richard Neutra a fost într-adevăr acela care a declarat public, într-un colocviu veneţian din 1962, că atunci cînd intri în Veneţia de pe autostradă observi „aproape aceeaşi lipsă de forme ce

Scanned with OKEN Scanner

caracterizează orașele americane"; iar în legătură cu zona industrială „pe care o străbați înainte de a ajunge la poduri", el considera că aceasta ar întruni „toate caracteristicile americanismului în sensul cel mai rău al acestui cuvînt" [45]. Nu că observația lui Neutra trebuie înțeleasă în sens strict geografic, cînd vorbește de două ori în același paragraf de orașele americane și de americanism. Metafora *americanismului*, prin pregnanța imaginii și a conceptului, desemnează o cultură (hegemonică în lumea modernă), pe care în aceeași pagină Neutra o găsește operantă în Pakistan, ca și în Turcia sau Africa de Sud [46]. cultura pe care acesta se bazează — sînt cuvintele lui Neutra — constituie „un mod urît de a construi, care face ca orice lucru să fie lipsit de o formă perceptibilă" [47].

Aceasta este cultura utilitarismului, ale cărei matrici filosofice îndepărtate trebuie căutate — — lucru pe care cred că nimeni nu-l poate contesta — în gîndirea empiristă a lui Bacon și Locke (rămîne, de asemenea, de studiat în estetică ponderea pe care a avut-o distincția lockiană dintre *calitățile primare* și *calitățile secundare*); și este liniștitoare recunoașterea faptului că în orașele americane, nelegate de un trecut istoric, utilitarismul empiric și-a găsit terenul ideal de aplicare, după cum recunoaște, în John Dewey, pe exponentul său filosofic cel mai autorizat.

Ce altceva decît empirism utilitarist este gîndirea după care s-au inspirat timp de decenii creșterea și metamorfozele orașelor, inclusiv în Veneția și Florența, cu toate că Le Corbusier (despre care adesea amintim reproșîndu-i definiția pe care a dat-o casei ca „mașină de locuit") atrăgea atenția într-o epistolă — datată Paris, 3 octombrie 1962 — administratorilor orașului Veneția să nu „deschidă ușa dezordinii arhitectonice și urbanistice americane" [48]. Și Le Corbusier avea să scrie că Veneția, întrucît îi lipsesc străzile, este un miracol, „cel mai prodigios fenomen existent pe pămînt", „oraș unde nervii rămîn tari, unde cele mai neîn-

Scanned with OKEN Scanner

semnate imagini ale sale, reflectate de mişcarea apelor, devin prestigioase“ [49].

Aşa după cum colinele Florenţei, „pămînt surizător, plin de vii şi de măslini, presărat cu vile şi şiruri de chiparoşi“, îţi intră în casă, după expresia lui Sanminiatelli [50], tot aşa apa este la Veneţia un peisaj care pătrunde în casă şi în ungherele cele mai retrase, răsfrîngînd armonia istoriei şi a naturii. Să ne gîndim la periplul lagunar al lui Taine, din 27 aprilie 1864: „în faţa acestei cîmpii de lumină, toate contrarietăţile, toate nemulţumirile sînt date uitării. Nu te plictiseşti de mare, de orizontul nesfîrşit, de micile fîşii de pămînt îndepărtate care ies la suprafaţă sub un verde dubios, de bizarele străzi populare, aproape pustii... Pur şi simplu înoţi în lumină. Cerul o varsă, apa o colorează, oglindirile o multiplică...“[51]. În schimb: „natura este o prostie în sensul în care o înţelegi tu acum. Natura nu este un templu, ci un atelier, iar omul este un muncitor...“, spune Evgheni Vasilievici Bazarov, în romanul *Părinţi şi copii* de Turgheniev, către oaspetele său, Arkadi Nikolaevici Kirsanov, care îl întrebase despre natură „privind gînditor cîmpurile multicolore, dulce şi pitoresc iluminate de soarele care cobora către asfinţit“. Şi un efect asemănător răspunsului lui Bazarov îl poate simţi cel care citeşte, după pagina lui Taine, din care am citat deja pasajele cele mai relevante, consideraţiile lui Doriga în încercarea de definire a *formei-funcţiune în ambientul lagunar*: *în funcţie de om*, „dar avînd în vedere nu un om abstract, sau un pescar de acum cîteva secole, ci oamenii de astăzi, clasa muncitoare din Marghera, funcţionarii din port şi din comerţ...“ [52]. Iar paralela poate continua: „Un chimist bun este de 20 de ori mai preţios decît oricare poet...“; „... Rafael nu face doi bani....“; „a-l citi pe Puşkin nu are nici un sens...“; „... e timpul să abandonăm aceste prostii. Nu ai nici un avantaj să fii romantic azi...“. Acestea sînt expresii ale lui Bazarov; şi au aceeaşi bază teoretică, materialismul lui Feuerbach — Cernîşevski, precum apologia pe care o citim în paginile lui

Scanned with OKEN Scanner

Dorigo despre Marghera, ivită ca un *destin* pentru Veneţia şi ca o *contradicţie*: „locul în care Veneţia poate să se desprindă şi să se confrunte cu lumea de astăzi pentru a-i smulge (...) o raţiune de viaţă care să nu fie propria autocontemplare sau vlăguita propunere a unor mobiluri din trecut în termenii unui cadru gol pentru o comedie inutilă. Marghera văzută ca o dialectică dură, periculoasă şi indispensabilă..."[53]. Şi trebuie să-i dăm dreptate lui Dorigo pentru perspicacitatea cu care a înţeles adevărata substanţă a raportului dialectic dintre Veneţia şi Marghera; spre deosebire de cei care năzuiesc către *concilierea forţată*, pentru a folosi un termen luat de la Adorno, în locul *sintezei echilibratoare* — aşa cum citim, în schimb, într-un document optimist semioficial din 1974[54]. Am spus optimist, dar am folosit termenul în sensul pe care îl are în *Candide* de Voltaire.

Veridice şi nimerite sînt, dimpotrivă, adjectivele cu care Dorigo califică caracterul dialectic al Margherei faţă de Veneţia. *Dură*, *periculoasă*, *indispensabilă*: nu se putea spune mai bine în legătură cu o dialectică antagonistă, de opoziţie contradictorie (de altfel, puţin mai înainte se putuse citi substantivul „contradicţie") şi nu de opoziţie a contrariilor. O dialectică, aşadar, în care fiecare termen îl exclude pe celălalt. *Aut aut*, alternativă care nu consimte medierea — sau, mai pe scurt, care nu are nici o posibilitate de „Aufhebung", pentru care, dacă e înţeleasă în mod strict, nici unul dintre cei doi termeni nu este suprimat: întrucît renunţînd la propria ostilitate *faţă de celălalt* unul din ei se eliberează de ostilitatea *celuilalt* faţă de sine şi, împăcat în sine cu *celălalt*, trece *în celălalt* şi este ocrotit *de celălalt* într-o prezenţă ulterioară nepieritoare, plăcută din punct de vedere estetic. Rezultă astfel, din adjectivarea extrem de pertinentă utilizată de Dorigo, incompatibilitatea nu numai dintre două locuri, Veneţia şi Mestre (dormitor pentru Marghera), ci între două filosofii despre oraş şi raportul său cu natura. Şi într-adevăr sînt incompatibile Veneţia şi conglo-

Scanned with OKEN Scanner

meratul de funcţii şi servicii în jurul cărora s-a ivit şi al cărui nume îl poartă, din punct de vedere administrativ, acela de Veneţia, adică *un mare centru anonim, fără nimic unitar; fără istoric şi fără cultură, rezultat al unei urbanizări haotice şi necontrolate*, „unde particularii au avut mînă liberă ca să facă speculă, iar neputinţa conducerilor politice a făcut restul“ [55]. Iar cu dezvoltarea lor inexorabilă, cu funcţiile şi serviciile respective, cu centrul care le coordonează, învolburează zilnic apele care erau cîndva verzi şi scînteietoare. Veneţia este un *oraş real*; Mestre, care i-a crescut în spate, sugîndu-i sîngele — ca să spunem aşa— , este *un alt oraş real*. Şi în acelaşi timp sînt două oraşe incompatibile, întrucît nu numai că nu reuşesc materialmente să coexiste unul cu celălalt, dar nici măcar nu le putem gîndi împreună fără contradicţie, întrucît conceptele respective sînt contradictorii.

Conceptul Veneţiei istorice — şi nu numai al Veneţiei, deoarece soarta Veneţiei este emblematică pentru toate oraşele din lume — este de fapt conceptul foarte vechi al oraşului legat organic de natură, din care îşi trage în mod direct sau indirect forţa de susţinere, natura fiind şi sursa tuturor bogăţiilor sale. Cu totul altul este conceptul noii Veneţii, în care oraşul lagunar a fost restrîns la un *centru istoric* — după cum altul este conceptul, pentru a rămîne în Italia, al noii Florenţe, al noului Torino; ba chiar al acelui conglomerat urban Milano-Torino (MiTo) de care se tot vorbeşte; adică un concept al unei înstăpîniri a omului care trăieşte în artificial şi din artificial.

Interesul oraşului istoric, fie că se cheamă Veneţia, Paris au Napoli, era de a conserva şi a proteja natura din care se nutrea şi se îmbogăţea; şi expresia estetică a unui asemenea interes îl constituia armonioasa întrepătrundere dintre peisaj şi habitat, cu toate instituţiile sale de servicii şi funcţiuni — într-o asemenea armonie dintre oraş şi natură intrînd şi limitarea oricărei extinderi spaţiale care ar fi ultragiat natura, cu conse-

Scanned with OKEN Scanner

cinţe grave, dacă nu chiar fatale, pentru locuitorii oraşului. Interesul oraşului *modern* (cuvîntul *modern* fiind luat în înţelesul *tehnologic şi post-istoric*) este în schimb spolierea şi distrugerea naturii: spoliere de tot ceea ce poate fi folosit ca materie primă artificializabilă; fără temerea că s-ar putea întîmpla o dispariţie totală a acesteia, deoarece gama produselor ce pot fi obţinute prin sinteză de laborator creşte de la o zi la alta pentru a se putea face faţă, mai devreme sau mai tîrziu, epuizării resurselor naturale. Iar aceste resurse sînt chiar abandonate, depreciindu-se ori de cîte ori se dovedesc mai puţin corespunzătoare din punct de vedere economic sau din acela al posibilităţilor de transformare tehnologică decît înlocuitorii lor artificiali. Expresie a acestei atitudini spoliativ-distructive este agresivitatea cu care construcţiile urbane *cîştigă spaţiu* (cum se spunea în 1968) împotriva naturii; şi în înaintarea lor strivesc ce întîlnesc în cale: „... *un galop rapid, un muget, zgomotele precipitate ale copitelor unui rinocer, suflul lui arzător... Se aude un miorlăit înfiorător, apoi strigăte la fel de îngrozitoare ale unei femei... Mi-a strivit motanul, mi-a strivit motanul...*“. La fel ca rinocerii din comedia lui Ionescu, care transformă motanul servitoarei într-o băltoacă însîngerată.

Va dispărea astfel tot ceea ce rămîne din armonia care face fiecare oraş identic cu sine ca unitate a multiplului - variat distingîndu-l de celelalte; cu care — printr-o umitate de mozaic am putea spune, parafrazîndu-l pe Dante din *Banchetul* — se armoniza în peisajul ce se află (astăzi în teritoriul pe cale de urbanizare) exact la jumătatea drumului dintre Torino şi Milano, adică în punctul din care începe „dulcea cîmpie/care dinspre Vercelli spre Marcabò coboară“. O dată cu dispariţia limitei dintre oraş şi cîmpie a dispărut nu numai armonia dintre aşezarea umană şi natură: s-a şters şi armonia zilelor omeneşti, care, atît timp cît oraşul — împrejmuit sau nu de ziduri — era totuşi totodeauna limitat în expansiunea sa, în aşa fel încît orice loc să fie orînduit numai

Scanned with OKEN Scanner

pînă unde ajunge sunetul clopotului, a cărui corelație cu raportul armonios oraș-cîmpie a fost studiată și pusă în lumină, pentru Evul Mediu toscan, de Enrico Guidoni și Angela Marino în studiul deja menționat despre *Teritoriu și Oraș în Valdichiana*. Printre exemplele cele mai convingătoare, alături de Florența, Siena, Perugia, Orvieto (și Montepulciano, Cortona), este și cel al orașului Arezzo, în al cărui statut din 1325 se scria: „funcția clopotului cel mare este strîns legată de configurația fizică a orașului“[66]; astfel încît, bunăoară, „pentru obișnuita stingere zilnică se cere să bată clopotul de trei ori, cu scopul precis ca orice cetățean să aibă timpul necesar să revină la propria locuință“: *intervalul de timp pînă la cea de a treia și ultima bătaie de clopot trebuind să fie pus de acord* „cu durata de traversare pe jos a orașului de la un capăt la altul“ [56].

Fericita definiție pe care Guidoni și Marino o adoptă pentru a desemna premisa instituțională din care derivă necesitatea „de a construi zidurile avînd ca reper fix poziția clopotului cel mare al așezării, centru real, și pentru importanta sa funcție acustică în viața citadină“ este aceea de *democrație tipologică* [57]; întrucît „paritatea drepturilor dintre reprezentanții publici ai diferitelor porți implică o egalitate între duratele de parcurgere reală dintre porți și primărie ; și că perioada de avertizare în caz de urgență să fie luată în calcul în funcție de situația cea mai nefavorabilă în care cetățeanul ar fi nevoit să traverseze orașul pe toată întinderea sa“ [58]. Iar din punct de vedere estetic este instructivă constatarea unei *legături sacre, ritmate de bătăile clopotului, între puterea publică și spațiul în interiorul căruia să se desfășoare funcțiile vitale ale orașului* [59].

Faptul că vechile clopote medievale sînt urmașele lirei cu care Amfion a făcut să răsară pe pămînt zidurile Tebei este atestat „de placa de marmură numită *facerea zidurilor* de pe monumentul funerar al episcopului Guido Tarlati, aflat în catedrala din Arezzo“, pe care Guidoni și Marino o reproduc în cartea lor, subliniind că ea

Scanned with OKEN Scanner

îl reprezintă „pe episcop supraveghind reconstruirea zidului împrejmuitor, început în 1319; în centru, scena este dominată de clopotul cel mare, trimitere explicită la corelația dintre orice intervenție asupra orașului și centrul său fizic ce poate fi identificat ca baricentru sonor al vieții sale“ [60].

Să ne amintim acum de Plotin și de propunerea sa de a întemeia un oraș care să aibă numele lui Platon. Mai știm, de asemenea, că în Evul Mediu nu exista nici o așezare cu numele de Platon, în schimb platonismul era peste tot, după cum spune Gilson. În Arezzo, pe care episcopul Tarlati l-a reconstruit în sunetul clopotului, putem astfel recunoaște una dintre atîtea întrupări ale acelui *Platonopolis*, în legătură cu care va trebui acum să căutăm teoretizări și atestări ulterioare în gîndirea și arta Renașterii.

NOTE

1 Werner Müller, *Die heilige Stadt*, cit. Ne vom limita aici să recunoaștem ideea unei întemeieri comune centralismului cvadripartit al orașului roman și celei întîlnită în schema Ierusalimului ceresc, și celei cu plan circular, al orașelor numite de el „gotice“: ale căror origini el le găsește nu într-o supraviețuire a planului cvadripartit roman, ci în tradițiile celtice și proto-germanice strîns înrudite cu centralizarea cvadripartită a orașelor romane (p. 109); la fel ca și exemplele orașelor Berna (orașul vechi), Nîmes, Leyda, unde sediul justiției se afla la încrucișarea centrală a celor patru străzi ale orașului (p. 111—114), îndreptățindu-ne să lansăm ipoteza asocierii ideii unei conviețuiri juste cu aceea a unei așezări urbane delimitate și centralizate.

2 *Ibidem*, p. 110—111.

3 *Ibidem*, p. 238, n. 1. Din *Roberti monachi Historia Jherosolimitana* în *Recueil des historiens des Croisades. Historiens occidentaux*, XXX, Paris, 1886, p. 729 (indicație bibliografică furnizată de Müller la pagina 291).

4 *Ibidem*, p. 53 și urm., și notele respective, p. 238 și urm. Merită a fi aici amintite cele două referințe biblice, una la cartea lui Iezechiel și a doua la cartea Psalmilor, care vede conceptul de spațiu centralizat ca salutar pentru existența omenească. Textul latin din Vulgata sună astfel: „Haec dicit Dominus Deus: Ista est Jerusalem, in medio gentium pusui eam, et in

Scanned with OKEN Scanner

circuitu ejus terras"; „Deus autem rex noster ante saecula operatum est salutem in medio terra".

5 *Ibidem*, p. 54, cit.

6 *Das erste mittelalterlich Architektursystem*, VII, *Die Justinianische Stadt* (1933), în: Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke*, vol. I, Verlag Herold, Viena-München, 1951, p. 137. Sedlmayr observă că nu trebuie să se creadă că edificiile ar fi în acel mozaic [reprezentări fidele ale unor clădiri constantiniene existente realmente, dar că în orice caz ele pot conta ca reprezentări ale unor edificii constantiniene: esențial aici este înălțarea unor construcții solide izolate, care stau una alături de alta în spatele unui portic unificator.

7 Despre schimbarea poeticilor în baza cărora a fost reprezentat Ierusalimul ceresc în Evul Mediu, înțelese ca poetici ale orașului, își mențin actualitatea unele considerații ale lui Günter Bandmann, formulate în urmă cu peste 30 de ani și potrivit cărora „formulele simbolice ale orașului, așa cum erau ele concepute în lumea antică, dispar în parte în Evul Mediu, iar în locul lor vin altele, care nu erau prezente în Antichitate. Reprezentarea orașului în Evul Mediu nordic, pînă în secolul al XIII-lea, se leagă de cea a castelului" (Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architecktur als Bedeutungsträger*, Gebrüder Mann, Berlin, 1951, p. 86). Cercetătorul german adaugă, iar observația poate să-și găsească confirmarea atunci cînd se compară mozaicul de la Santa Pudenziana cu polipticul din Gand, că în pictura gotică pe care frații Van Eyck o moștenesc în mai multe aspecte ale sale, imaginea adoptată pentru Ierusalimul ceresc este aceea a bisericii, și nu cea a unui ansamblu organic de clădiri izolate *(ibidem)*.

8 *Apocalipsa*, XXI, 10—13. În Vulgata, care era textul folosit de meșteșugarii medievali, citim: „Et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum, et estendit mihi civitatem sanctam Jerusalem descendentem de caelo. . . . Et habebat murum magnum et altum, habentem portas duodecim, et nomina inscripta, quae sunt nomina duodecim tribuum filiorum Israel. Ab oriente portae tres, et ab aquilone portae tres, et ab austro portae tres, et ab occasu portae tres..." (Și m-a dus pe mine, cu duhul, într-un munte mare și înalt și mi-a arătat cetatea cea sfîntă, Ierusalimul, pogorîndu-se din cer(...) Și avea zid mare și înalt și avea douăsprezece porți, iar la porți doisprezece îngeri și nume scrise deasupra, care sînt numele celor douăsprezece seminții ale fiilor lui Israel. Spre răsărit trei porți și spre miazănoapte trei porți și spre miazăzi trei porți și spre apus trei porți).

Scanned with OKEN Scanner

9 „Iar în ziua în care a fost dus tabloul la catedrală fost-au închise prăvăliile şi episcopul porunci o mare şi cucernică adunare de preoţi şi călugări cu o procesiune solemnă, însoţită de Cei Nouă Seniori şi de toate oficialităţile oraşului şi de toţi locuitorii; şi cei mai de seamă dintre ei mergeau alături de numitul tablou cu lumînări aprinse în mînă; şi mai la urmă erau femeile şi fetele cu multă evlavie. Şi însoţiră zisul tablou pînă la catedrală, mergînd cu procesiunea în jurul pieţei, cum se obişnuieşte, punînd să sune toate clopotele spre gloria şi cucernicia unui tablou atît de nobil ca acesta. Şi în toată ziua aceea înălţară rugăciuni şi făcură multe pomeni...": *Cronaca senese* de un Autor Anonim, în *Cronache Senesi*, ediţie îngrijită de Alessandro Lisini şi Fabio Jacometti *(Rerum Italicarum Scriptores*, serie nouă, XV, Zanichelli, Bologna, 1939, p. 90). Alături de această mărturie oralizată a legăturii foarte strînse, în oraşele medievale, dintre plăcerea estetico-artistică şi practica devoţională, cu toate implicaţiile sale etico-teoretice, la vremea respectivă, putem aminti o foarte importantă mărturie simbolică: mozaicul exterior de la sfîrşitul secolului al XIII-lea, din bazilica San Marco din Veneţia, în luneta portalului zis al Sf. Alipio (primul din stînga pentru cel ce priveşte): unica mărturie care mai există din ciclul cu poveştile despre San Marco, acest mozaic îi înfăţişează, în fastul veşmintelor împodobite cu pietre preţioase de diferite culori, pe clerul, pe Dogele şi pe localnici pe fundalul vechii bazilici care celebrează mutarea corpului lui San Marco.

10 Cf. *Purgatoriul*, cîntul al XXIX-lea (unde autorul „văzu cele şapte daruri ale Sfîntului Duh, pe Hristos, şi curtea cerească în forma anumitor simboluri"); procesiunea celor îmbrăcaţi în alb precede pe bătrînii încununaţi cu flori de crin; şi vin apoi cele patru animale din Viziunea lui Iezechiel, care îi simbolizează pe cei patru Evanghelişti avînd fiecare una dintre cele patru întruchipări de animale (leu, viţel, om şi acvilă) care în viziunea lui Iezechiel participă toate laolaltă: şi apoi carul triumfal tras de un grifon, în jurul căruia dansează figuri de femei înveşmîntate în haine de toate culorile. O ceremonie supratemporală, în care realitatea şi ideea coincid, gîndită şi imaginată ca model pentru toate ceremoniile reprezentative terestre care se petrec în spaţiul finit şi în succesiunea timpului pămîntesc pe care Dante şi-l închipuie că ar fi asistat la evoluţia lui, care durează mai presus de trecerea timpului. La fel se petrec lucrurile şi cu mişcarea nedislocantă, mişcarea ubicuitară, care coincide cu imobilitatea, cea a preafericiţilor din ultimele cînturi din *Paradisul*, şi acesta fiind un model al riturilor ce se desfăşoară în timp, imitînd, într-un mod reprezentativ, absoluta perfecţiune contemplativă şi auto-

Scanned with OKEN Scanner

contemplativă: „Văzui un fluviu de lumină clară, incandescent, cu maluri, smălţuite / de-o veşnică şi dulce primăvară./ Şi din adînc ţîşneau scîntei menite / să cadă printre flori precum rubine, / de aur şi argint împrejmuite;/ ca bete de miresme şi lumine / se scufundau şi dintre unde-n urmă / se revărsau alte scîntei divine...“ (Paradisul, XXX, 61—69); Astfel, în chip ce-a roză dalbă-aduce / mi se vădi oştirea pururi sfîntă / cu care Crist se cunună pe cruce./ Cealaltă care vede-n zbor şi cîntă/ mărirea celui ce din veci alină/ şi mila sa ce-n har o înveşmîntă, / ca roiul de albine cînd se-nclină / pe flori şi iarăşi zboară către vale / să stoarcă mierea-n faguri la stupină, / se pogora pe floarea ce-n petale / nenumărate-i prinsă şi urcă/ din nou spre cer cîntîndu-i osanale“ (Paradisul, XXXI, 1—12).

11 „Şi cetatea nu are trebuinţă de soare, nici de lună, ca să o lumineze, căci slava lui Dumnezeu a luminat-o“.

12 Ideea unităţii ca totală prezenţă simultană a multiplului succesiv în timp şi răspîndit în spaţiu a fost expusă poetic şi filosofic de Dante în cîntul al treizeci şi treilea din *Paradisul* în versurile: „O, har nespus, prin tine-am cutezat / pătrunderea-n luminile eterne/ şi ochii mei prin tine-am săturat!/ În sînul lor văzut-am cum s-aşterne,/ de dragoste cuprins, ca-n cingătoare,/ tot ce răzleţ prin univers se cerne/ ...“.

13 „Et civitas in quadro posita est, et longitudo ejus tanta est quanta et latitudo“ (Şi cetatea este în patru colţuri şi lungimea ei este tot atît cît şi lăţimea); „Et fundamenta muri civitatis, omni lapide pretioso ornata. Fundamentum primum, jaspis: secundum, saphirus:tertium, chalcedonius: quartum, smaragdus: quintum, sardonix: sextum, sardius: septimum, chrysolitus: octavum, beryllus: nonum, topatius: decimum, chrysoprasus: undecimum, hyacinthus: duodecimum, amethystus“ (Temeliile zidului cetăţii sînt împodobite cu tot felul de pietre scumpe: întîia piatră de temelie este de iaspis, a doua de safir, a treia de calcedoniu, a patra de smaragd, a cincea de sardonix, a şasea de sardiu, a şaptea de hrisolit, a opta de beril, a noua de topaz, a zecea de hristopras, a unsprezecea de iachint, a douăsprezecea de ametist). Din acest pasaj s-a inspirat, cu toată probabilitatea, practica medievală de a împodobi cu pietre preţioase sau semipreţioase colorate, încastrate în zidurile aurite, pereţii din interior ai bisericilor, cum ar fi la Domnul Sf. Vitus din Praga sau la Capela Castelui din Carlstyn (Karlstein), construit de către Carol al IV-lea la mică depărtare de capitala Boemiei, pe care el a vrut-o reşedinţă a imperiului. Şi o aluzie la enumerarea pietrelor preţioase o găsim în elogiul lui Desiderio Epifani, abate de Montecassino (viitorul papă Victor al

Scanned with OKEN Scanner

III-lea), care a vrut — ca și Suger, contemporanul său de aceeași vîrstă, la biserica Saint Denis — ca odoarele bisericești să fie bătute cu pietre prețioase; „Tainice lucruri rațiunea nu le poate prinde în cuget, și buzele pe ei nu-i pot dezvălui,/ odoare sfinte cîte el le-a rînduit/ cu ele piatra a împodobit-o. Acolo scînteiază auriu agata și hrisoprasul și minunea de smarald/ Aici își fulgeră sclipirea ametistul și scapără în raze prețioase hiacintul...“ *(Carmen in laudem Desiderii abbatis Cassinensis*, în: Otto Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des XI und XII. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Deutsches Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1938, n. 2281).

14 „Și templu n-am văzut în aceasta, pentru că templul ei este Domnul“.

15 Paradisul, XXXI, 43—48.

16 *Ibidem*, 31—36: „De-au stat năuci barbarii (poposiți/ din țări pe-a căror cer rotesc acei/ ce fură sus de Diana izgoniți)/ în fața Romei și-a măririi ei,/ cînd Lateranu-ajunse domn să fie,/ gîndește-te, creștine, cît temei...“

17 ...„avut-am eu de-uimiri și bucurie,/ eu ce pășeam din lumea noastră strîmtă/ în cea de veci, în timp în veșnicie/ și din Florența în cetatea sfîntă!/ Și una și-alta mă făceau anume/ a sta ca omul surd ce nu cuvîntă“ *(Ibidem*, 37—42*)*.

18 *Die Geburt der Kathedrale, Die dichterische Wurzel der Kathedrale*, II, în: Hans Sedlmyr, *Epochen und Werke*, I, cit., p. 157 și urm. Să ne amintim și de viziunea pe care Dante o descrie, ajuns la sfîrșitul Părții a III-a, nu fără referire la orașul toscan a cărui *reprezentativitate* a Ierusalimului ceresc era încredințată și materialelor de construcție destinate cultului: „Piatra și mai cu seamă placarea cu marmură (folosită în Toscana încă din secolul al XI-lea, rămasă apoi o practică restrînsă în secolele următoare) erau simboluri ale eternității divine, contrapuse vremelniciei vieții omenești“ (Enrico Guidoni, *Arte e urbanistica in Toscana, 1 000—1 315*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 18—19). A se vedea tot în aceeași carte un foarte nimerit citat din „Amor, eo chero mia donna in domino“ a poetului Lapo Giani, prieten al lui Dante și al lui Guido Cavalcanti; care dorește, o dată cu femeia iubită, și orașul ei refăcut în întregime cu materiale prețioase: „ale Florenței ziduri argintate/ și străzile-i pavate cu cristaluri...“ *(ibidem*, p. 177*)*.

19 *Ibidem*, p. 158. A se citi p. 25 și urm. și p. 179 și urm. (această parte realizată în colaborare cu Arcangelo Rossi).

20 *Ibidem*, p. 7 (Nota introductivă).

21 In: *Quaderni di Storia dell'architettura dell'Università di Roma;* ediție revăzută și adăugită: *Il Campo di Siena*, Multigrafica, Roma, 1971. Citatele se referă la această ediție.

Scanned with OKEN Scanner

22 *Ibidem*, p. 55.

23 *Ibidem*, p. 14. În această pagină introductivă Guidoni își dezvoltă interpretarea adăugînd „o altă posibilă aluzie de esență politică, modelul acvilei imperiale: *drumul dintre cele două figuri* putînd să sugereze litera M, inițiala Maicii Domnului, care în grafia din secolele al XIII-lea și al XIV-lea prezintă un profil analog cu cel al unei mantii“ (ibidem).

24 *Ibidem*, p. 56.

25 *Ibidem.*

26 *Ibidem.*

27 *Ibidem.*

28 *Ibidem*, p. 57. *Civitas Virginis* a fost numele cu care a început să fie cunoscută Siena, după închinarea de mulțumire către Fecioară pentru victoria înregistrată asupra florentinilor la Montaperti în 1260: iar Guidoni subliniază importanța pe care o avea la Siena cultul Fecioarei *(ibidem*, p. 56, cit.).

29 Guidoni se referă într-adevăr la cunoscuta afirmație a lui Schlosser că alegoria medievală ar fi o *unire fericită a conceptului cu fantezia, devenită posibilă ca urmare a viziunii medievale despre lume* (Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, tr. Filippo Rossi, ed. La Nuova Italia, Florența, 1956, p. 82—88). Citatul din Guidoni (care nu este textual, ci rezumativ) adaugă că „forma Pieței este în întregime artistică, adică expresivă în multe feluri și potrivit diferitelor grade ale cunoașterii“ *(Ibidem*, p. 65, n. 101). A se vedea nota 6 de la p. 36, unde este pomenit și un pasaj din aprecierea lui Bino Sanminiatelli, în: Touring Club Italiano, *Toscana*, I, p. 14: „... printre palate, pe via Augusta di Città, care străbate coama unui deal, se întrevede din cînd în cînd lumina, și dintr-o dată apare în ea ca un miracol cochilia Pieței del Campo, un platou pavat cu plăcuțe de teracotă, unde poporul se aduna la mari ocazii ca spectator și actor“ — și Sanminiatelli adaugă — cu o interpretare care surpinde, reprezentativitatea globală a orașului în indentitatea sa proprie unind în sine numeroasele și feluritele imagini ale unor piețe sau străzi și edificii, ca oraș, așa cum am văzut, consacrat cultului Maicii Domnului — „că Siena se adună sub Dom ca sub o cloșcă, împodobit cu fîșii paralele de marmură albă și neagră: simbol al orașului, a cărui stemă, denumită *la Balzana*, este împărțită diagonal într-un cîmp alb și altul negru“ *(ibidem)*.

30 *Arte e urbanistica in Toscana*, cit., p. 49.

31 *Ibidem*, p. 54.

32 *Ibidem*, p. 50—52. Mai departe Guidoni scrie că și criticii „pieței“ din Pisa „au exprimat în diferite forme sensul de infinit spațial și de absolută precizie a ra-

Scanned with OKEN Scanner

porturilor dintre cele trei entităţi (devenite aproape personaje, dar nu după chipul omului), care ar fi trebuit să sugereze de la sine o motivare imitativă a unei realităţi aflată în afara evenimentelor schimbătoare, oarecum gata codificată şi imobilă în timp şi în spaţiu" *(ibidem*, p. 60*)*. Asupra sensului obiectului pe care Guidoni, cu un termen medieval şi dantesc, am putea spune anagogic, îl numeşte *tout court*, nu o piaţă, ci „*miracolul*" din Pisa, ne ajută mărturia lui Enzo Carli, care scrie, în legătură cu aceasta, în dubla sa calitate de istoric al artei şi de locuitor al oraşului Pisa, *născut şi crescut*, cum scrie el, *la umbra turnului înclinat, sau aproape:* Piaţa Domului este „refugiul în care pînă şi omul cel mai util este îndemnat să contemple, cu sufletul plin de bărbătească seninătate, eternele mistere ale soartei umane: Naşterea, Moartea, Durerea şi Rugăciunea, aşa încît acea deschidere solitară dintre Baptisteriu, Cimitir, Spital şi Don şi-o poate închipui ca pe grădina unei supreme speranţe. Unde pînă şi imaginea morţii, care în porticul ascuns al mînăstirii, vegheat de chiparoşi şi de trandafiri sălbatici, celebrează de şase secole triumful său liniştit, se înveşmîntează cu lumina unei frumuseţi nepieritoare" (Enzo Carli, *La Piazza del Duomo di Pisa*, Ed. Casini, Roma, 1956, p. XI). Şi trebuie să ne reamintim mereu şi de semnificaţia politică relevată de Rudolf Borchardt, care, după ce a comparat *ambiţia pisană de a reconstrui monumente* cu „cea care a putut să facă să apară Acropola după victoria asupra perşilor", vede în *construcţiile pisane monumentul unui mare vis istoric*, unde se păstrează „ceea ce constituise ideea de bază a imperiului universal din Antichitatea tîrzie, adică uniunea dintre imperiu şi creştinism pe anticul sol al Italiei" (Rudolf Borchardt, *Pisa solitudine di un impero*, Ed. Nistri-Lischi, Pisa, 1965, p. 12—22).

33 Guidoni, *Architettura e urbanistica in Toscana*, cit., p. 45.

34 Giovanni Villani, *Cronica*, în: *Cronisti del Trecento*, sub îngrijirea lui Roberto Palmarocchi, Ed. Rizzoli, Milano, 1935, p. 200—201. Paragraful lui Giovanni Villani spune în încheiere că „templul amintit a fost început pe timpul domniei lui Octavian August şi că a fost construit sub ascendentul unei astfel de constelaţii, încît va dăinui veşnnic" *(ibidem)*; şi această referire astrologică, împreună cu cea extrasă din altă carte a cronicii lui Giovanni Villani, şi pe care Guidoni o citează la p. 49 a studiului său, poate să ofere un argument în sprijinul afirmaţiei că *spaţiul creat la Pisa* a fost „unul dintre cele mai uimitoare puncte finale ale artei occidentale, îmbogăţită de contactul cu ştiinţa şi astronomia arabă" *(Arte e urbanistica in Toscana*, cit., p. 67).

Scanned with OKEN Scanner

35 *Ibidem*, p. 30.

36 *Ibidem.*

37 *Ibidem*, p. 39.

38 *Ibidem*, p. 38 cit.

39 Enrico Guidoni, *Il Campo di Siena*, cit., p. 48.

40 Ibidem p. 56. A se vedea: Von Schlosser, *La letteratura artistica*, cit., p. 91.

41 John Ruskin, *The Stones of Venice*, Everyman's Library, vol. II, p. 60—61. Și în traducere: John Ruskin, *Le pietre di Venezia*, UTEP, Torino,1932, p. 80.

42 *The Stones of Venice*, ed. cit, vol. III, p. 226. A se vedea paginile despre Palladio, Scamozzi, Sansovino și despre influența lor „corupătoare", cum spune el, *ibidem*, vol. I, p. 22—23: aici Ruskin îi numește *oameni slabi* („weak men") pe Pussin și pe Lorrain; adăugînd că *dauna* („the harm") făcută de ei nu reprezintă nimic față de răul („the mischief") adus arhitecturii de oameni ca Palladio, Scamozzi, Sansovino. Dar Ruskin era unul dintre acei critici și teoreticieni care nu reușesc să vadă în frumusețe decît unul dintre nenumăratele sale chipuri; și sînt incapabili să urmărească multipla și variata ei schimbare.

43 *Ibidem*, III, p. 306—307.

44 În Andrea Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana*, Zara, 1834, vol. I, p. 84—85. Această frază ar da dreptul la o revizuire critică a opiniei care vede în Lodoli un anticipator al condamnării ornamentului, opinie pronunțată de Adolf Loos, redimensionînd și blamul adus non-funcționalității construcțiilor lui Sanmichelii și Palladio *(ibidem)*. Și, de altfel, dacă Lodoli ar fi fost un adversar al fanteziei ca atare, și prin urmare al alegoriei, nu s-ar putea înțelege admirația sa pentru Vico, care a fost atît de mare, încît a devenit unul dintre susținătorii unei ediții venețiene a lucrării *Scienza Nuova:* filosofia lui Vico caracterizîndu-se prin revendicarea fanteziei împotriva raționalismului matematizant.

45 *Neutra per Venezia*, în: Piero Zametti, *Il problema di Venezia*, Sansoni, Florența, 1976, p. 86.

46 *Ibidem.*

47 *Ibidem.* Acest eseu fusese scris, cînd, citind capitolul „Orașul este o greșeală" din cartea lui Furio Colombo, *Passagio a Occidente* (Milano, Rizzoli, 1982), am aflat despre așa-numitul „raport McGill", a cărui lectură, în relatarea lui Colombo, m-a ajutat să înțeleg că atunci cînd Neutra (și Le Corbusier) vorbesc despre *americanism* în legătură cu zona industrială crescută în spatele Veneției, ei se referă la rezultatele estetice ale culturii pe care Colombo o denumește „pragma-

Scanned with OKEN Scanner

tism al vieţii fără rădăcini", de unde derivă „atitudinea de a prefera călătoria în locul păstrării trecutului" (p. 239). Este tocmai cultura care, fiind asimilată în Europa acestui secol, a golit oraşul istorico-natural, sufocîndu-l cu şireangul săpunit al unor noi aşezări.

48 În: Zampetti, *Il problema di Venezia*, cit., p. 88. Şi vom reaminti aici concluzia scrisorii lui Le Corbusier: „...Sînt înspăimîntat la gîndul că Veneţia ar putea deveni, prin invazia lipsei de măsură, o mocirlă dezgustătoare, asemenea tuturor oraşelor din America de Nord, din America de Sud şi acum din Europa. Da, am creat zgîrie-nori înalţi de 220 metri, dar i-am amplasat în locurile potrivite. Nu ucideţi Veneţia. Vă implor...", *ibidem*, p. 89.

49 *Scrisoarea lui Le Corbusier către primarul Veneţiei*, în: Pietro Zampetti, *Il problema di Venezia*, cit., p. 87—89.

50 Introducere la: T.C.I., *Toscana*, I, cit., p. 11, cit.

51 Hyppolite Taine, *Voyage en Italie*, Hachette, Paris, 1907, 13 p. 289—291.

52 *Una legge contro Venezia* (1973), în: Piero Zampetti, *Il problema di Venezia*, cit., p. 105. Dar la pagina 88 a aceluiaşi volum citim din nou despre Le Corbusier, care subliniază valoarea Veneţiei ca o valoare a tuturor, şi nu pentru un mic cerc de privilegiaţi, care implicit revendică universalitatea categoriei estetice: „Cei sărmani, din principiu, au nevoie de aceeaşi înălţime a tavanului ca şi cei bogaţi. Veneţia, atît de admirabilă la scara sa umană, este la fel de admirabilă de parcurs cu piciorul, atît în cartierele sale cele mai modeste, cît şi în zona palatelor de marmură...".

53 Vladimiro Dorigo, cit., în Zampetti, p. 104.

54 *Intervenţia primarului din Veneţia*, în Zampetti, cit., p. 110.

55 Piero Zampetti, cit., p. 42—43.

56 *Territorio e città della Valdichiana*, cit., p. XXII—XXIII. Pentru Siena, unde „consiliul reprezentativ al întregului organism orăşenesc" se numea *Consiglio della Campana (ibi*, p. XXII*)*, autorii fac trimitere la studiul lui L. Zdekauer, *La vita pubblica dei senesi nel dugento*, 1897, *ibidem*, p. XLII, n. 26; la Perugia trompetele şi clopotele îşi înfrăţeau sunetele la orice solemnitate şi ne putem închipui — spune istoricul Bonazzi, citat de autori — „ce bucurie stîrnea" *(ibidem*, p. XXIII şi n. XLII); iar cît despre Orvieto, mărturiile adunate de istoricul Pericle Perali, care reproduce inscripţia de pe centura statuii din bronz a lui Maurizio Clopotarul („da te a me campano fuoro pati / tu per gridare e io per fare i fati" — „între noi, clopotarule, a fost înţelegerea / tu pentru a striga, iar eu pentru a face

Scanned with OKEN Scanner

fapte"), atestă că încă din secolul al XVII-lea „sunetul clopotului chema de două ori pe zi studenții în drept la sala de la parter a palatului" *(ibidem*, p. XXIII și n. 28—29, p. XLII). A se vedea și citatele din statutele orașelor Viterbo, Cortona, Montepulciano, Chianciano *(ibidem*, p. XXIV, n. 34—40, p. XLII*)*.

57 *Ibidem*, p. XXIII.

58 *Ibidem.*

59 *Ibidem.*

60 *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Să ne întoarcem pentru cîteva clipe la Santa Pudenziana și, abia intrați, să ne lăsăm străfulgerați de aurul pe care îl răspîndesc, în mozaicul din absidă, veșmintele lui Hristos și acoperișurile clădirilor Ierusalimului ceresc: o străfulgerare nu numai a *ochilor*, ci și a *minții*. O străfulgerare, să precizăm totuși, filosofică: adică una care îndeamnă la meditație.

Nu știu dacă acest lucru i-a interesat vreodată pe istoricii creștinismului, cu excepția istoricilor de artă: nimeni însă, oricît de sîrguincios ar fi, nu poate să se informeze despre toate, în scurtul răstimp al vieții omenești. Cred că ne este permis să presupunem, totuși, că cel sau cei care au comandat acest mozaic au preferat, dintre cele patru Evanghelii, pe cea a lui Ioan; iar prin aurul cu care au îmbrăcat chipul lui Isus l-au făcut purtătorul, în lume, al unei lumini suprapămîntene, au înțeles să facă vizibil chiar misterul platonic al „Logos"-ului, numit „Verbum" în Vulgata: „Logos" sau „Verbum", în care se află viață și lumină „et lux in tenebris lucet": „lux vera" — adaugă Evanghelistul — „ quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum", lumină care îi ilumineză pe cei care vin, întocmai precum lumina mozaicului de la Santa Pudenziana îl îmbată pe vizitator, de îndată ce acesta a intrat în nava aflată în penumbră. Dar nu ne putem opri mai mult asupra semnificației

teologico-metafizice a aurului, care în acel mozaic nu este spațiu suprapământesc, ci lumină care strălucește *în lume*; și, răspîndindu-se în semiobscuritatea bisericii *(lux in tenebris)*, luminează din sine lumea.

Ipoteza că ideea acelui mozaic ar fi fost inspirată mai degrabă de platonismul soteriologic al Evangheliei după Ioan decît de mesianismul Sinopticilor * îl face pe cel ce studiază, din punctul de vedere teoretic și istoric estetica orașului, să recunoască, în Santa Pudenziana, moștenirea platonică, despre care trebuiau să depună mărturie, nu numai o dată, orașele configurate sau teoretizate, sau proiectate ca loc intermediar dintre peștera din cartea a șaptea a *Republicii* și *Popasul fericiților*, unde avea să se întrețină Socrate, înainte de moarte, cu Simmio și Criton și cu ceilalți discipoli ai săi: *țărîna împodobită cu aur și argint și cu alte lucruri asemănătoare.*

Vrem oare să spunem aici: *orașul omului ca oraș al Logosului*? Definiția ar putea să nu fie hazardată; dacă aici, în *orașul practicii*, greutatea propriei dimensiuni *orizontale* trage în jos omul în adîncul dezgustului sau al furiei; așa voiau promotorii și teoreticienii săi să fie frumusețea *orașului Logosului*, încît omul, fiecare om, care-și trăiește în el starea *opacă* și *profană* a propriei vieți cotidiene truditoare, ar putea deveni, pe negîndite, *ușor* și *inspirat*, precum poetul, despre a cărui esență Socrate îi vorbește lui Ion.

Filosofului aflat în trecere îi poate veni în gînd să reflecteze, odată ieșit din Santa Pudenziana, avînd în minte și în ochi strălucirea acelor acoperișuri de aur, că, după cum mozaicul, a cărui lumină o mai are în ochi, este expresia convingătoare a simbolisticii romane, tot așa, cu un secol înainte, teoretizarea concluzivă a gîndirii antice era învățătura acelui Plotin, despre care Porfir povestea că, *prevalîndu-se de afecțiunea pe care*

* Evangheliile sinoptice sînt Evangheliile după Matei, Marcu și Luca și prezintă numeroase elemente comune și paralele ale narațiunii și dogmei (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

teologico-metafizice a aurului, care în acel mozaic nu este spațiu suprapămîntesc, ci lumină care strălucește *în lume*; și, răspîndindu-se în semiobscuritatea bisericii *(lux in tenebris)*, luminează din sine lumea.

Ipoteza că ideea acelui mozaic ar fi fost inspirată mai degrabă de platonismul soteriologic al Evangheliei după Ioan decît de mesianismul Sinopticilor * îl face pe cel ce studiază, din punctul de vedere teoretic și istoric estetica orașului, să recunoască, în Santa Pudenziana, moștenirea platonică, despre care trebuiau să depună mărturie, nu numai o dată, orașele configurate sau teoretizate, sau proiectate ca loc intermediar dintre peștera din cartea a șaptea a *Republicii* și *Popasul fericiților*, unde avea să se întrețină Socrate, înainte de moarte, cu Simmio și Criton și cu ceilalți discipoli ai săi: *țărîna împodobită cu aur și argint și cu alte lucruri asemănătoare.*

Vrem oare să spunem aici: *orașul omului ca oraș al Logosului*? Definiția ar putea să nu fie hazardată; dacă aici, în *orașul practicii*, greutatea propriei dimensiuni *orizontale* trage în jos omul în adîncul dezgustului sau al furiei; așa voiau promotorii și teoreticienii săi să fie frumusețea *orașului Logosului*, încît omul, fiecare om, care-și trăiește în el starea *opacă* și *profană* a propriei vieți cotidiene truditoare, ar putea deveni, pe negîndite, *ușor* și *inspirat*, precum poetul, despre a cărui esență Socrate îi vorbește lui Ion.

Filosofului aflat în trecere îi poate veni în gînd să reflecteze, odată ieșit din Santa Pudenziana, avînd în minte și în ochi strălucirea acelor acoperișuri de aur, că, după cum mozaicul, a cărui lumină o mai are în ochi, este expresia convingătoare a simbolisticii romane, tot așa, cu un secol înainte, teoretizarea concluzivă a gîndirii antice era învățătura acelui Plotin, despre care Porfir povestea că, *prevalîndu-se de afecțiunea pe care*

---

* Evangheliile sinoptice sînt Evangheliile după Matei, Marcu și Luca și prezintă numeroase elemente comune și paralele ale narațiunii și dogmei (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

i-o arătau împăratul Gallienus și împărăteasa Salonina, „voia să pună să se ridice un oraș al filosofilor", iar *proiectul i-ar fi reușit lesne* „dacă unii dintre curteni, din invidie, din aversiune, sau din altă pornire nedemnă, nu ar fi pus piedici în calea lui" [1].

În orașul plotinian, definiția dată de Plotin statuilor ca *întruchipări de ordin secundar* nu avea semnificația negativă a noțiunii platonice de *imitație a unei imitații* [2]: dar este adevărat că statuile, situate la limita dintre caracterul pămîntesc *profan* și caracterul suprapămîntesc al *sacrului*, sînt investite, în ultima carte din *Eneade*, cu funcția de a aduce contemplarea și frumusețea în viața cotidiană și în tot ceea ce comportă ea. Și deși stă scris că acel ce ajunge în *sanctuarul greu de trecut* al templului lasă în urma sa statuile, tot la fel de adevărat este că *atunci cînd iese din sanctuar, acestea îi vor răsări primele în față* [3]: în statui, de fapt, el va vedea oglindită și ridicată la rangul de idee propria verticalitate umană.

Oraș al Logosului, vom spune așadar, ca oraș al *omului vertical*. Oraș destinat să identifice în viața fiecărui locuitor al său învățătura pe care o conține cea de-a șasea și ultima *Eneadă*, acolo unde se spune că dacă cineva „decade din contemplație, se poate trezi din nou la virtutea care este în el și, meditînd la ființa sa atît de perfect împodobită, își va regăsi ușurința și se va putea înălța întru spirit . . . ." [4].

În cele din urmă, *Eneadele* îl lasă pe cititor să întrevadă un templu ale cărei intrări sînt străjuite de statui. Iar sensul acestei imagini va deveni clar dacă vom reciti paginile în care Plotin discută în mod expres despre artă și despre frumusețe, pagini care, așa cum sînt atîtea alte pasaje din *Eneade*, ne invită să gîndim *statuile*, să ne imaginăm *statuia*. Astfel, în cartea a doua din cea de-a cincea *Eneadă*, o piatră este transformată, „prin vigoarea muncii, în statuie de Zeu sau de om: a unui zeu precum o Grație sau o Muză, sau a unui om, apoi — desigur nu a unui om oarecare, ci a omului ca atare, așa cum îl poate crea un maestru

Scanned with OKEN Scanner

îmbinînd multe părți frumoase“ [5]. Și, spre finele capitolului, Plotin afirmă că este bine să se știe că „artele nu imită direct lumea sensibilă; acced, însă, la principiile de la care provine ordinea în natură, și multe lucruri le creează de la sine: purtînd de fapt în sine frumusețea, îndreaptă lipsurile realității naturale“ [6].

Toate acestea sînt enunțuri care ne lămuresc cu privire la ideea plotiniană de Frumos — în afară, evident, de faptul că ne fac să ne închipuim orașul denumit *Platonopolis* decorat cu multe și frumoase imagini statuare de zei și de oameni, dacă ar fi fost vreodată construit în „Campania felix“: un oraș în care arhitectura este frumoasă în măsura în care creează lucruri *artistice de natură sensibilă folosindu-se* de legile *simetrici* [7]: a acelei simetrii din care *strălucește frumusețea* [8].

Orașul ca operă de artă: și, în măsura în care este operă de artă, o imitație a ideii. Această moștenire teoretică a fost transmisă de la neoplatonismul antic la platonismul creștin al Evului Mediu, apoi la neo-neo-platonismul renascentist, cum îi spune Panofsky. Nu s-ar putea imagina un concept mai corespunzător orașelor experienței noastre, așa cum le-a făcut să fie, sau măcar le-a transformat, pragmatismul utilitarist comun culturilor hegemoniste ale acestui secol, oriunde ar fi ele situate în topografia socio-politică. Conceptul unui oraș imitație a ideii vine totuși spontan în mintea celui ce privește tablouri precum cel numit de mult tocmai *Orașul ideal*, expus la Pinacoteca din Urbino și care, în urma unor recente restaurări, și-a recăpătat o puritate și o strălucire a culorilor și a luminii nebănuite înainte. În el ni se arată un oraș guvernat de acea simetrie în care, cum spune Plotin, *strălucește frumusețea*.

Paternitatea acestui tablou este nesigură; au fost invocate nume precum Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini: dar nu este aici locul pentru această problemă, existînd persoane competente și cu autoritate în materie pentru a lămuri această chestiune;

Scanned with OKEN Scanner

așa după cum ar fi nepotrivit aici să discutăm despre destinația sa ipotetică, fie că a fost făcut pentru o ladă de zestre, fie, mai probabil, ca o schiță pentru o compoziție. Ceea ce trebuie să avem în vedere *hic et nunc* este că istoricii de specialitate îl datează la sfîrșitul secolului al XV-lea (sau în primii ani ai secolului următor) și sînt de acord să-l înscrie în cadrul acelui umanism propriu orașului Urbino, către care se îndreptau interesele matematicii (în *Orașul ideal* am văzut, într-adevăr, și o lecție aplicată de geometrie descriptivă, expusă de Piero în tratatul *De Prospectiva pingendi*, scris către 1480 pentru Federico da Montefeltro) și interesele metafizicii, așa cum stă mărturie dedicația către Federico la *discuțiile camaldoleze* * ale lui Cristoforo Landino: „Christophori Landini florentini ad illustrissimum Federicum principem urbinatum disputationum Camaldulensium Liber Primus de vita contemplativa et activa feliciter incipit“ [9].

Lectura lui *Fileb* — pe care Marsilio Ficino, unul dintre interlocutorii imaginari din *Camaldoleze* (de altfel aflat în corespondență cu ducele de Urbino), l-a tradus și l-a comentat în atelierul lui Careggi de la mijlocul secolului al XV-lea — trebuia de altfel să valideze din punctul de vedere metafizic fundamentul matematic al frumuseții, al cărui exemplu de viziune în perspectivă îl constituie *Orașul ideal*. În latina lui Ficino, familiară celor care au comandat pictura respectivă, dacă aceasta este, după cum presupun unii, ulterioară anului 1486, anul în care a fost editat pentru prima dată Platon latinizat de Ficino, prin *frumusețea figurilor* Socrate înțelege „rectum quiddam et circulare et ab iis ea quae tornis fiunt, plana vel solida, et quae canonibus, id est regulis atque angulis construuntur si modo haec tenes. Haec siquidem nequaquam ad aliquid aliud respicientia, quaemadmodum caetera pulchra dico, sed pulchra semper suapte natura

---

* Care se referă la ordinul benedictinilor eremiți întemeiat de Camaldoli de San Romualdo (n. tr.).

voluptates proprias nullo modo motuum delectationibus convenientes habentia: eadem ratione colores pulchros atque gratos esse dico“ [10] — prin *frumusețea figurilor numesc* „ceva rectiliniu și circular și figuri plane și solide, care sînt generate cu ajutorul compaselor, riglelor și echerelor, dacă mă înțelegi. Iar acestea nu spun că sînt frumoase în legătură cu altceva, așa cum sînt alte lucruri, ci sînt lăsate de la natură întotdeauna frumoase și au în ele însele anumite plăceri proprii care nu au nimic de-a face cu plăcerile « produse » de stimulenți (de frumusețe și de plăcere)...“ [11].

Așadar, *Orașul ideal* de la Urbino, ca oraș al Logosului neoplatonic, în măsura în care se realizează el însuși în armonia absolută de figuri *plane și solide, obținute cu ajutorul unor compasuri, rigle și echere.* Nu degeaba Socrate, tot în *Fileb*, face apologia arhitecturii, întrucît măsurătorile și instrumentele de care se servește o fac, pentru a utiliza latina lui Ficino, *perspicacem maxime, ita supra ceteras artificiosam* [12]—adică, în terminologia noastră, putem spune că este *cea mai riguroasă și mai științifică dintre arte* [13]. Nu ne este îngăduit, așadar, să vedem în *Orașul ideal* de la Urbino o imagine a acelui Platonopolis regăsit, un Platonopolis așa cum și-l putea dori umanismul cititorilor lui *Fileb*: oraș în care cunoașterea științifică și abilitatea tehnică a constructorilor să fie puse în serviciul unei aspirații la viața contemplativă; care, tot în *Fileb* (iar Ficino subliniază importanța acestei probleme, dedicîndu-i unul dintre titlurile comentariilor sale: *Viața contemplativă cea mai divină)* este numită de Socrate „cea mai divină dintre toate viețile“ [14]. Și poate fi interesant, din punctul nostru de vedere, să subliniem că prin *viața contemplativă* Ficino traducea ceea ce în exprimarea platonică era *viața gîndirii și a înțelegerii*, și prin acest θειοτατος, cel mai divin, ne putem da seama ce ar putea să fie, în accepția creatorilor săi, traiul locuitorilor imaginari, cu care fantezia noastră, a celor care observăm tabloul, populează acest Platonopolis renascentist. Oraș al Logosului, mimesis al ideii: imaginat ca loc terestru în care ar fi posibil, după o chinuitoare

Scanned with OKEN Scanner

călătorie, să ne bucurăm de binefăcătoarea pace imobilă, mult lăudată de Landino: a cărui carte trebuie să le fi fost familiară, la urma urmei, și din punctul de vedere material, celor care l-au comandat și poate că și creatorului *Orașului ideal*. Trebuie să le fi fost familiară întrucît îi era dedicată lui Federico, care în scrisoarea de mulțumire îl asigură pe Landino că o citește zilnic și cu cea mai mare plăcere [15]; și cu atît mai familiară cu cît exemplarul din 1427, la care se referă scrisoarea de mulțumire, a fost ulterior îmbogățit cu o miniatură ce-l reprezintă pe Federico însuși în dialog cu un personaj în care a fost identificat Landino, paternitatea miniaturii fiind atribuită lui Francesco di Giorgio, al cărui nume a fost pomenit, după cum știm, și ca presupus autor al *Orașului ideal* [16].

Să rămînem o clipă în meditație în preajma acestui *Oraș ideal*, a cărui geneză, ca *mimesis al ideii*, am încercat, pe cît a fost posibil, s-o fixăm în coordonatele ei cultural-istorice. Va trebui, poate, să facem acest lucru, atît de mare și de puternică fiind sugestia acelei imagini asupra oricărui călător dezgustat de aglomerația și vacarmul metropolei moderne, incapabil să se ridice deasupra prezentului trecător, din cauza aerului de instrumentalitate efemeră degajat de mărfurile etalate fără nici o grație, de instalațiile de serviciu, de schelăriile de orice fel, cînd vine în contact nu numai cu construcțiile frumoase ale prezentului, care totuși nu lipsesc, dar și cu relicvele care sînt mărturie a idealurilor de frumusețe ale trecutului, iar așa-zisele *centre istorice* reduse la *produse de consum*, egale întru totul cu ustensilele așa-numitei *culturi materiale*, opere ce ne-au fost transmise de creativitatea artistică din trecut. Iar dacă, de la bun început, ne-a atras calitatea picturală reinsuflețită după restaurare, sugerînd ca autori ai tabloului nume de primă mărime, tot aceeași calitate picturală este acea care, puțin cîte puțin, ne transportă, ca să spunem așa, în *interiorul* tabloului; amintindu-ne, nouă, orășeni din secolul al XX-lea, cuvintele pe

Scanned with OKEN Scanner

care i le-a scris, la 1825, Bettina Brentano lui Goethe, după ce admirase un peisaj al lui Shinkel — adică al acelui arhitect-pictor care a fost poate ultimul ce a profesat și a pus în practică conceptul de *oraș-mimesis-al-ideii*. *Aici ar trebui să locuiască oamenii*, am putea spune, parafrazînd-o pe Bettina; sau mai bine: *aici aș vrea și eu să locuiesc pentru a afla sentimentul intens și profund care se degajă într-un moment de naștere a fanteziei.*

O privire aruncată „în înflorirea vieții, în actualitatea vie a unei epoci mai creatoare decît oricare alta", astfel putem defini *Orașul ideal* de la Urbino, preluînd în parte cuvintele folosite de istoricul german Wilhelm Waetzoldt pentru a caracteriza tabloul lui Shinkel, lăudat de Bettina. Cu precizarea, însă, că nu ne găsim în fața unei evocări inspirate de nostalgii elenizante pe care romanticul Shinkel le moștenise de la Schiller și de la Hölderlin: aici ne aflăm la sfîrșitul secolului al XV-lea, care, proiectîndu-și propriul ideal estetic despre oraș, ne duce într-un Platonopolis geometric și simetric, printre ai cărui cetățeni s-ar fi recunoscut bucuroși *cei nouă*, despre care Marsilio Ficino, în primul capitol din a doua prezentare a *Banchetului*, povestește că prin voința lui Lorenzo de'Medici se întruneau la Caregi, la banchet, în fiecare an la 7 noiembrie, cu scopul de a marca într-un mod solemn presupusa aniversare a nașterii și morții lui Platon, în felul în care o făceau platonicienii antici: *pînă în vremea lui Plotin și Porfir* [17].

Va trebui, ajunși în acest punct, să scrutăm pictura de la Urbino, îndreptîndu-ne atenția nu la factura sa picturală, ci spre configurația estetică a orașului reprezentat: așezare în care locuitorii pot să se bucure de acel bine suprem, pe care în premisa explicativă *(Argumentum)* de la *Fileb*, Marsilio Ficino (cel care a tradus) l-a localizat platonic „in sapientiae voluptatisque mixtione" [18], adică în îmbinarea dintre știință și voluptate.

Cunoaștem deja în ce măsură calitatea estetică a *Orașului* reprezentat în tabloul de la Urbino răs-

Scanned with OKEN Scanner

punde enunţurilor pe care le găsim în *Fileb* în legătură cu frumuseţea liniilor, a suprafeţelor, a volumelor, frumuseţe care se obţine cu ajutorul riglelor şi compasurilor şi al altor instrumente, precum şi prin frumuseţea culorilor în sine şi pentru sine. Iar exemplul cel mai ilustrativ al acestei frumuseţi bazate pe armonia geometrică este, în *Oraşul ideal*, un cerc înscris într-un spaţiu pătrat, spre al cărui centru converg toate liniile de perspectivă. Am numit edificiul cu coloane, ornate în partea superioară cu incrustaţii de factură geometrică, foarte riguroase; iar pe două din laturile sale cu o regularitate extrem de variată, fără repetiţii plictisitoare sau inegalităţi stridente — ca şi cînd ar fi evitată orice redundanţă dominatoare a volumelor — , se aliniază în perspectivă construcţiile locuite, bine individualizate una de alta. Iar animaţia vie a oraşului pe care, la o primă privire, l-am putea considera ca fiind nelocuit, este atestată de plante de toate felurile şi dimensiunile care se zăresc la ferestre, pe balcoane şi terase.

Într-adevăr un oraş ca mimesis al ideii, a cărui înţelepciune se confundă cu viaţa de zi cu zi, înveselindu-ne cu verdeaţa din care răsar înfrumuseţate locuinţele umane. Iar dovada finalizării vieţii în acea contemplativitate elogiată de Ficino şi de Landino este amplasarea edificiului rotund: destinaţia lui funcţională este foarte îndoielnică, în timp ce este evidentă punerea în operă a geometriei care se transformă în frumuseţe contemplabilă.

Prin urmare, este o imagine a Logosului, acea tăcută blîndeţe a unor spaţii care, pe fundalul colinelor împădurite întrevăzute în depărtare, armonizează somptuoasele palate şi porticuri cu pilaştri sau cu coloane, cu clădirile cele mai modeste ale căror faţade nu sînt înfrumuseţate decît cu brîiele, care, marcînd planşeele, se detaşează sobru din albul tencuielii. Liniştită şi domestică, de la o fereastră întredeschisă putem ghici viaţa acelor locuitori ai săi, care dintr-o clipă în alta ar putea să apară din una din străzile care por-

nesc din cele două laturi ale pieței; sau să iasă pe o poartă, poate pentru a încerca să ia apă de la unul dintre puțurile de formă octogonală, a căror simetrie identifică împlinirea (anevoioasă) a funcției cu ornamentalitatea amplasamentului.

Frumusețe a unor figuri geometrice și a unor volume geometrice, care pun într-o relație armonioasă între ele corpuri octogonale, cilindrice și cubice, toate fiind dominate de acoperișul semiconic al construcției centrale, bogat împodobit. Frumusețe în care locuitorii orașului Logosului ne închipuim că trebuiau să-și găsească — trăind acolo — odihna cuvenită după truda zilnică omenească, luînd din pacea orașului reconfortarea necesară, după frămîntările și chinurile condiției de ființe muritoare. Și ne vin în minte unele picturi din cele în care Pinturicchio și-a închipuit, între anii 1502 și 1507, viața lui Enea Silvio, așa cum pot fi văzute în Biblioteca Piccolomini, de pe lîngă Domnul din Siena. Sau scenele pictate de mîna aceluiași artist în jurul anului 1485, în biserica Aracoeli din Roma, după povestirile altui sienez, sfîntul Bernardino, a cărui memorie îi era atît de scumpă lui Enea Silvio.

În tabloul *Sosirea lui Pius al II-lea la Ancona* vedem o anumită idee de oraș medieval, cu creneluri și turnuri, cu bisericile, palatele și casele strînse între munte și mare: în timp ce conceptului renascentist îi corespunde, în arhitectură, ca și în deschiderea ei către natură, orașul care la Aracoeli alcătuiește fundalul pentru funeraliile sfîntului Bernardino: sau celălalt, de la Biblioteca Piccolomini, unde asistăm la încoronarea ca poet a tînărului Enea Silvio.

Orașul care voia să reprezinte într-o manieră liberă Ancona stă într-adevăr strîns între zidurile care-l apără de asalturile dușmane, dar care totodată protejează colina verde de eventuale năvăliri urbanizatoare; iar în configurarea sa reamintește de binecunoscutele arhetipuri ale Ierusalimului terestru centralizant, precum și de orașele-castel cățărate pe stînci: așa cum trebuie să fi fost, în mic, Rocca di San Zennone, ale cărei

Scanned with OKEN Scanner

vestigii pot fi observate de călătorul ce coboară de la Terni către văile din Apenini. Iar dacă zidurile, de care este ca și asociată imaginea orașului medieval, se leagă estetic de peisajul înconjurător, care în același timp le desparte și le unește, peisajului i se deschid într-o amplă perspectivă pieţele amplu simetrice, de formă clasică, în care i-a plăcut pictorului să amplaseze funeraliile sfîntului Bernardino și conferirea laurilor poetici viitorului autor-ctitor al Pienzei.

Mai liberă și mai dinamică, sălbatică în anumite trăsături ale sale, este vederea pe care fresca Romei o deschide peste galerii, dincolo de turnul octogonal (cum să nu te gîndești la turnurile de care se declară încîntat Filarete în eseul său?); și pecetluiește în chip maiestuos orașul imaginar, nu lipsit de reminiscențe arhitecturale sieneze și pientine. Simetric din punct de vedere al perspectivei, profilul orașului continuă, în caroiajul cîmpiilor, întinderea ce se desfășoară spre niște înălțimi din depărtare, dincolo de construcția triumfalistă în care se închide în sine însăși, deschizînd totodată spre peisaj piața unde tînărul Piccolomini primește cununa de lauri din mîinile împăratului Frederic al III-lea.

Orașe imaginare, dar nu orașe fictive; pentru a le picta, artistul a vrut să se lase în voia acelui gust plăcut și amabil al anecdoticului, în care se ilustrau poate însușirile sale cele mai bune: episoadele unui cotidian de importanță minoră sau minimă, care se desfășoară în ele de la egal la egal cu impunătoarele ceremonii reprezentate în prim plan, ne fac într-adevăr să gustăm plăcerea orașului renascentist însuflețit și însuflețitor, încă nemumificat ca *centru istoric*, în așteptarea unor grosolănii de proprietar: o gospodină scutură niște rufe de la fereastra imobilului, care este în același timp și poartă triumfală orășenească, sub al cărui arc pășește o femeie din popor purtînd pe cap un vas cu apă; iar pe terasa care dă atît către oraș, cît și spre cîmpie, sub ochii noștri are loc de peste patru secole o ceartă violentă de familie, despre care se spune că ar avea o motivație

Scanned with OKEN Scanner

biografică de răzbunare. *Centrele istorice* ale unor orașe zonificate în mod rațional nu erau acele locuri ambientale cu un caracter reprezentativ atît de înalt, în care locuitorii lor trăiau, iar trăind în ele le contemplau; după cum nu erau nici disociate, în acele clădiri, contemplativitatea exterioară și posibilitatea de a fi locuite în interior — cei doi termeni ai viitoarei dicotomii baconiene, respectiv exteriorul făcut „to look on" și interiorul făcut „to live in" formînd un singur tot în aceste clădiri și în orașul a cărui pecete ideală erau. Iar viața la care asistăm în orașele renascentiste înfățișate de Pinturicchio nu putea fi diferită de cea din Pienza lui Enea Silvio: cu al cărui palat prezintă nu puține asemănări cel pe care îl vedem în orașul funeraliilor sfîntului Bernardino.

Imagine a Logosului în existența sa ca oraș al Omului, ba chiar oraș al omului în calitatea sa de imagine a Logosului, orașul a cărui concepere inspira opere de artă, a căror identitate, destinată să dureze peste secole, compensa în creatorii ce-și legau de el gîndul despre viitor sentimentul apăsător al sfîrșitului nostru existențial; și îl mai compensează și în cel ce îi este fie locuitor stabil, fie măcar oaspete trecător de o zi. Dar astfel de gînduri sînt străine culturii metropolitane, care le elimină ca pe niște dușmani; deoarece filosofia *faptei*, pe care aceasta se bazează, nu poate să admită alt timp decît cel pe care Le Goff l-a denumit *timpul negustătorului*; timpul a cărui monetizare moștenitorii lui Franklin o predică și o practică, necunoscînd valori, fie ele etice sau estetice, care să domine contingența infraistorică. De aceea se tinde ca operele metropolitane, prin structura lor efemeră, să nu fie proiectate către o supraistoricitate; și pînă și operele de artă ale trecutului sînt luate în considerare de cultura metropolitană ca *documente istorice* și nu ca revelatoare în contemplarea estetică a unei valori născută în istorie, dar dominînd scurgerea temporalității istorice.

Scanned with OKEN Scanner

Obosit de rostogolirea sisifică a practicii metropolitane, sufletul oricărui om care rămîne *gînditor*, *în ciuda* metropolei și *împotriva* acesteia (chiar dacă nu-și dă seama în mod explicit de aceasta), își va găsi atunci refugiu și odihnă în orașele tipice secolului al XV-lea, imagini ale acelui Logos supraistoric, care din punct de vedere estetic există ca o prezență manifestă dincolo de istorie.

Ar putea fi un oraș — îmi vine să spun *în carne și oase* — pe ale cărui străzi, așa cum se întîmplă la Pienza, să te poți plimba trăind în prezentul trecător prezența ne-tranzitorie a temporalității eterne; dar ar putea fi și orașul prefigurat în lucrările lui Alberti sau ale lui Averlino. Dar totodată ar putea fi și viziunea unui oraș imaginar, așa cum este cel expus în Pinacoteca din Urbino, care ne-a reținut îndelung pentru a medita la înfățișarea sa; sau orașul *revelației* și cel reprezentat în *Miracolul lui sf. Zanobie*, al lui Boticelli — două tablouri înstrăinate în timp ce Florența se moderniza și aflate acum la Galeria Națională din Londra — înrudite cu acesta prin simetria perspectivei și prin asemănarea dintre anumite edificii. Și pot fi orașele plăsmuite de Pinturicchio; la două dintre ele am constatat, de altfel, înrudirea cu idealul estetic al Pienzei.

Întemeierea neoplatonică este indirectă, dar comună tuturor acestor orașe; și sîntem constrînși să recunoaștem în realitatea lor de orașe adevărate sau de orașe-model-alegoric (așa cum și le imaginează Filarete în planșele *cărții*) în *practica*, a cărei antică *teorie* — transmisă pe diferite căi — a fost Platonopolisul lui Plotin, creștinizat după aceea. Nu întîmplător *frumusețea care strălucește deasupra simetriei* face ca orașul să fie frumos, prototip al orașelor lui Pinturicchio, ale lui Boticelli, oraș în care, în Capela Sixtină, am plasat episodul *Înmînării Cheilor*.

Perugino a desăvîrșit fresca aceasta în 1482, pe timpul pontificatului lui Sixtus al IV-lea

Scanned with OKEN Scanner

Della Rovere, succesorul lui Paul al II-lea Barbo; care la rîndul său, era succesorul creatorului Pienzei, Pius al II-lea Piccolomini. În timpul repetatelor sale șederi la Florența, în deceniul precedent, nu este exclus ca Perugino să fi aflat, fie și în treacăt, despre neoplatonismul pe care Ficino îl promova și îl expunea în acei ani.

Considerată *realizarea poate cea mai desăvîrșită* a lui Perugino [19], fresca Sixtinei plasează zicerea evanghelică „Tu es Petrus" (Matei, XVI, 18) pe un fundal glorificant și glorificat al orașului ajuns la cea mai deplină reprezentativitate; despre a cărui existență excepțională legată de povestea biblică și-a dat seama, la timpul său, Cavalcaselle, notînd că fundalul nu reprezenta „ținutul Betleem, ci un spațiu larg pavat, cu o biserică în centru și două arcuri de triumf pe laturile sale" [20]. Două arcuri a căror bogăție de ornamente reprezintă o reîntruchipare a arcului lui Constantin, dorită mai cu seamă de cel care a comandat lucrarea decît de către artist, aceasta și pentru ceea ce putea să semnifice numele împăratului pentru un papă din secolul al XV-lea. Iar acele două arcuri sînt *porți veșnic deschise*, potrivit definiției lui Leon Battista, către o cîmpie variat amenajată de către acea *techné* modelatoare a omului: nu este exclusă practicarea artei grădinăritului, judecînd după copacul din stînga, fasonat cu o ingeniozitate înțeleaptă după arta grădinăritului, despre a cărei răspîndire în epocă depune mărturie chiar Alberti în tratatul său [21].

În schimb, către o viață care este exact contrariul gîndirii și al înțelegerii, o viață justificată prin faptul că se face pe sine și se are pe sine ca scop, ne conduce știința funcționalizată, care, luînd în stăpînire orașele, le-a transformat din *imagini ale Logosului* în *spații ale Practicii*. Și dacă s-a folosit numele lui Prometeu pentru a defini această știință, incurabila contradicție care va sfîșia pe dinăuntru orașele antice după ce le-a luat în posesie Prometeu, chinuitoarea nostalgie de care ne simțim cuprinși în fața imaginilor cum este aceea a *Orașului ideal* de la Urbino dovedește

cît de iluzorie era aspirația pe care o cultivam atîția dintre noi, cu vreo 20 de ani în urmă, de a-l *împăca pe Prometeu cu Orfeu* sau, mai bine, în consonanță cu speranța transmisă nouă de nobilul spirit cugetător al lui Lewis Mumford, de *a-l pune pe Orfeu să-l călăuzească pe Prometeu*.

NOTE

1 Porfir, *Vita di Plotino*, XII, trad. Vincenzo Cilento, în Plotin, *Enneade*, vol. I., Laterza, Bari, 1947, p. 16.
2 Amintirea numărului mare al statuilor din Roma epocii imperiului tîrziu s-a perpetuat prin cuvintele *la Roma mai există încă o a doua populație, făcută din marmură*, menționate de Leon Battista Alberti în cartea a șaptea din *De re aedificatoria*, sub îngrijirea lui Giovanni Orlandi și Paolo Portoghesi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966, vol. II, p. 655.
3 Plotin, *Enneade VI*, cartea IX, XI, trad. Cilento, ed. cit., vol. III, p. 437.
4 *Ibidem*, p. 438.
5 Trad. de Luciano Anceschi: Plotino, *Del bello e del bello inteligibile*, Ed. Gianluigi Arcari, Mantova, 1981, p. 29. Traducerea lui Cilento în Plotino, *Enneade* ed. cit., vol. III, p. 89.
6 *Ibidem*, p. 31 — trad. Cilento, cit., p. 90. Asupra acestui aspect al esteticii lui Plotin și asupra influenței acesteia în gîndirea renascentisă, cu influențe și în arhitectură și urbanistică, a se vedea: Werner Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, Carl Winter Universitäts Verlag, Heidelberg, 1980, p. 46 și urm.
7 *Enneade*, V, Cartea IX, trad. Cilento, vol. III, p. 120.
8 *Enneade*, VI, Cartea a VII-a: „mai mult decît simetrie, frumusețea este ceea ce strălucește asupra simetriei: și tocmai în aceasta constă fascinația sa", *ibidem*, p. 342. A se vedea: Beierwaltes, *op.cit.*, p. 33 și urm.
9 Cristoforo Landino, *Disputationes camaldulenses*, îngrijită de Peter Lohe, Sansoni, Florența, 1980, p. 3.
10 *Philebus Platonis vel De Summo Bono*, în *Platonis Opera Omnia Marsilio Ficino interprete*, Lugduni apud Nathanaelem Vincentium, 1582, p. 69.
11 *Filebo*, 51, c 4 — d 3, trad. Martini, în: Platone, *Tutte le opere*, ediție îngrijită de Giovanni Pugliese Carratelli, Sansoni, Florența, 1974, p. 404. A se vedea în legătură cu aceasta ce scria André Chastel în: *I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460—1500*, trad. de Giulia Veronesi, Rizzoli, Milano, 1979 [2], p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

12 În: *Platonis Opera*, ed. cit., p. 71. Platone, *Filebo*, 56 b 4—6.
13 Chastel (loc. cit.) observă, referindu-se la comentariul lui Marsilio Ficino la *Fileb*, că propoziţii de acest fel indică în mod clar cum „contribuţia unui anumit umanism speculativ consta în orientarea artelor plastice către o concepţie «absolută» manifestată datorită matematicii".
14 *Filebo*, 33 b, trad. Martini, cit., p. 391.
15 „Liber tuus legitur a me quotidie et legitur libentissime...", în *Disputationes camaldulenses*, ed. cit. Introducere, p. X.
16 Cf. Robert de la Sizeranne, *Federico di Montefeltro capitano principe mecenate*. Prefaţă, traducere, note şi cercetare iconografică de Carmine Zeppieri, Argalia, Urbino, 1972, p. 79. Potrivit altor interpretări, personajul care discută cu Federico l-ar reprezenta pe Francesco di Giorgio. Cf. Lohe, Introducere, în: *Disputationes camaldulenses*, ed. cit., p. X—XI, n. 5.
17 În *Platonis Opera Omnia*, ed. cit., p. 257. A se vedea: Arnaldo Della Torre, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Florenţa, 1902, p. 813 şi urm. Banchetul despre care vorbeşte Ficino a avut loc la 7 noiembrie, 1474 *(ibidem*, p. 814*)*.
18 În: *Platonis Opera Omnia*, ed. cit., p. 57.
19 Francesco Santi, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, col. X, col. 562. Santi reaminteşte că Adolfo Venturi a pus pictura aceasta în relaţie cu *Oraşul ideal* de la Urbino.
20 *Storia della pittura in Italia*, volumul al IX-lea, Le Monnier, Florenţa, 1902, p. 186.
21 *L'Architettura*, ed. cit., p. 807. A se vedea nota 2 a lui Paolo Portoghesi.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN CĂUTAREA TEOREZIEI* PIERDUTE

Cine se îndepărtează de imaginea de la Urbino a *Orașului ideal* și se întoarce la sine, reflectînd asupra emoțiilor provocate de elevația produsă de acea contemplare, nu va întîrzia să-și pună întrebări pentru a-și limpezi determinarea internă a categoriei estetice (elogiativă în judecarea unui oraș) că admirînd acea localitate imaginară, așa cum este ea întruchipată, inspiră omului din secolul al XX-lea o romantică „Sehnsucht", dacă nu este încă metamorfozat de progres într-un rinocer, precum acela care rage și tropăie în apologul lui Ionescu.

Opțiunii grecești pentru *teorezie* îi sîntem datori nu numai pentru temple, teatre ori statui, ci și pentru filosofia unui Platon sau Plotin (admițînd că este adevărată ipoteza, luată aici sub beneficiu de inventar, că între teorezie, înțelepciune și practică grecii au optat cu bună știință pentru teorezie, renunțînd la progresul tehnologic în care se zice că ar fi anticipat cu cel puțin un mileniu cuceririle lumii moderne). În legătură cu filosofia, reamintim că ea a fost reînviată în secolul al XV-lea de Marsilio Ficino în sînul Academiei Florentine. Se potrivește de altfel perfect

---

* Teorezie, din gr. theôresis, care provine din theorien, de origine indo-europeană, cu sensul de a privi, a examina; din punct de vedere filosofic cu sensul de activitate cognitivă (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

cu emoția provocată de *Orașul ideal* frumusețea pe care Ficino o teoretizează în comentariul său la *Banchetul* de Platon, acolo unde o definește ca o grație vioaie și spirituală („gratiam quamdam vivacem et spiritalem"), pătrunsă *în sufletele omenești, în chipuri și voci, care prin rațiune, văz și auz ne emoționează sufletele și le încîntă; încîntîndu-le cucerește; iar cucerindu-le le înflăcărează cu o dragoste arzătoare* — „quae per rationem, visum, auditum animos nostros movet atque delectat, delectando rapit, rapiendo ardenti inflammat amore" [1]. Iar această definiție, dacă vrem să facem din ea punctul nostru de referință istorico-teoretic, trebuie s-o citim păstrînd în minte continuitatea, subliniată de Beierwaltes, dintre grația neoplatonică *atrăgătoare, fascinantă, cuceritoare și desfătătoare, care pentru Ficino se concretizează din punct de vedere mitologic în „Cele trei grații" ca fiind cele trei forme ale Frumosului în manifestarea sa, și conceptul creștin al „Grației" ca dar primit în mod liber de la Dumnezeu prin bunătatea sa și făcut să se răspîndească în afara sa* [2].

În istoria gîndirii estetice europene se întîlnește de mai multe ori această noțiune a frumuseții identificată cu *grația* platonico-creștină. Pe conceptul de *grație*, de exemplu, și pe cel de *armonie* (corelativă grației și aici, la Ficino) se bazează, după cum se știe, estetica lui Leibniz sau, mai corect spus, aspectul estetic al metafizicii lui Leibniz. Și ar trebui să-l recitim pe Leibniz, filosof al grației și al armoniei, cînd dorim să găsim o călăuză care să ne ajute să ne însușim conceptele operante cărora le datorăm fascinația — analoagă cu cea a *Orașului ideal* de la Urbino, dar profund deosebită de aceasta — cu care ne atrag adesea anumite aspecte seicentiste și settecentiste ale orașului european.

Asemeni tuturor determinărilor interne ale categoriei estetice, cea de grație se istoricizează și ea și se particularizează, iar acest lucru este valabil, evident, și atunci cînd *frumusețea ca grație* este predicatul unei judecăți estetice avînd

Scanned with OKEN Scanner

ca subiect oraşul. Şi întrucît, asemenea oricărui alt enunţ universal, graţia se poate afirma sau nega în raport cu subiectul particular al unei anumite judecăţi, nevoia de a ne explica în mod raţional fascinaţia produsă de *Oraşul ideal*, şi sentimentul nostalgic pe care acesta îl trezeşte în noi, putem s-o satisfacem cu toată limpezimea, dacă noţiunea ficiniano-platonică de *frumuseţe ca graţie* (cu toate caracteristicile sale) reuşim s-o punem în legătură cu oraşul, aşa cum îl gîndeau ctitorii şi făuritorul acelui tablou şi, comparativ, cu oraşele mari şi mici în care fiecare dintre noi îşi duce viaţa de zi cu zi.

În acest punct trebuie să ne întrebăm în ce sens identifica Ficino frumuseţea în determinarea categorială a graţiei ? Este o întrebare căreia nu ne putem sustrage, întrucît din răspunsul pe care îl vom da depinde formularea exactă a judecăţii cu care încercăm să punem în relaţie afirmaţia ficiniană cu *Oraşul ideal* de la Urbino şi cu alte oraşe reale cunoscute de noi.

Să începem cu *pulchritudo vocum*, adică, în cazul nostru, frumuseţea a ceea ce putem numi, cu o expresie intrată în uz, *imaginea sonoră* a oraşului; şi ar fi bine să ne întoarcem la *De Amore* de Marsilio Ficino, la comentariul său la *Banchetul*, şi să recitim pagina în care se spune în ce anume constă această specificitate a sa. Vom citi în cel de-al patrulea capitol din *Prima cuvîntare* că *pulchritudo vocum*, care *se percepe numai cu urechile* („auribus solis percipitur"), este o calitate specifică a acestei graţii „quae ut plurimum in concinnitate plurium maxime nascitur" şi anume cea care constă în *consonanţa mai multor glasuri*[3].

Atunci această graţie despre care ştim că prin auz („per auditum") ne cheamă către sine, asemenea oricărei alte graţii, *şi ne răpeşte la sine* („ad se vocat et rapit") şi tocmai din această cauză poartă şi numele de frumuseţe („pulchritudo rectissime dicitur")[4], în măsura în care *ne înviorează sufletul şi aduce în el blîndeţe, îl încîntă şi-l entuziasmează*. Acea graţie, aşadar, pe care o

Scanned with OKEN Scanner

particularizăm acum în specificitatea sa, ca *unitate calitativă*, am spune, a unui *multiplu cantitativ sonor*: care ţine împreună, fără contraste, neasemănarea şi diversitatea. Putem, ba chiar trebuie s-o numim armonie, care ne lasă să ghicim viziunea *Oraşului ideal*; a cărui tăcere ar putea fi cea a pitagoreicului *acord perfect produs de mişcarea circulară a astrelor*: care nu se bagă de seamă (aşa spunea Aristotel), întrucît îl auzim neîntrerupt în viaţa noastră, lipsindu-i aşadar contrastul cu liniştea.

Ceea ce este neasemănător şi eterogen solicită într-adevăr armonia, pentru a nu intra într-un raport distructiv reciproc. Şi de aceea numai pentru ceea ce este asemănător şi eterogen, potrivit concepţiei pitagoreice expusă de Filolaos (şi care avea să treacă în platonism şi neoplatonism, pînă la Ficino şi mai departe) este posibilă, ba chiar necesară, armonia ce-i condiţionează însăşi existenţa ei în lume ca atare. Potrivit teoriilor pitagoreico-neoplatonice ar fi prin urmare imposibilă crearea unui univers fără participarea armoniei: nefiind între ele nici asemănătoare, nici omogene, *principiile* prin care lumea (χοδμος) a fost creată[4 bis]. Tot ceea ce este asemănător şi omogen nu are, în schimb, nevoie deloc de armonie; dar nu în *asemănători* şi *omogeni* îşi are originea lumea a cărei denumire grecească (χοδμος) aşa cum reaminteşte Ficino, derivă din verbul χεω, care înseamnă a *împodobi*, *a înfrumuseţa printr-o multiplicitate variat-ordonată*: „mundus ornamentum significat ex multis compositum“ [5]. Iar în oraşele noastre nu există *pulchritudo corporum* menţionată de Ficino şi pe care o *cunoaştem cu ochii* şi îşi are originea într-o concordanţă dintre diversele culori (ca şi dintre linii, suprafeţe şi volume).

Absenţa multiplului divers *în oraş* face insuportabil de plicticoasă această lume modernă pe care o putem denumi cu titlul unei comedii franţuzeşti, faimoasă într-o vreme, *Le monde où l'on s'ennuie* (Lumea în care ne plictisim), această lume al cărei act de identitate coincide cu ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

Hannah Arendt numea „răsturnarea ordinii ierarhice dintre *viața contemplativă și viața activă*“ [6]. Sîntem învățați cu aceasta încă de pe băncile școlii, într-o manieră mai mult sau mai puțin triumfalistă: și acesta-i adevărul, fie că ne place sau nu cerul populat cu rachete și obiecte zburătoare, fie că ne încîntă sau nu primatul instalațiilor funcționale.

Renașterii îi datorăm în schimb platonismul al cărui teoretician absolut a fost Marsilio Ficino, și care și-a găsit în persoana lui Cristoforo Landino povestitorul literar excepțional. Și am putea să bănuim în platonismul care favoriza viața contemplativă fundamentul teoretic direct sau indirect al ideii despre oraș așa cum îl găsim reprezentat în tabloul de la Urbino (și în celelalte două, emigrate la Baltimore și Berlin) și în *Întîmnarea cheilor* al lui Perugino — nu fără o legătură cu abordările arhitecturale: precum cea a lui Alberti, pe care Landino îl pune să rostească un elogiu al vieții contemplative, enunțînd o judecată conceptuală și cronologică; sau cea a lui Filarete, elaborată între 1458 și 1464.

Influențele neoplatonismului renascentist sînt, după cum se știe, în mod diferit acceptate în legătură cu tratatul de arhitectură al lui Leon Battista Alberti. Recunoscut de Mallé, care tinde să-l excludă din tratatul despre pictură [7] din prima tinerețe, platonismul lui Alberti a fost evocat de Zevi și mai recent chiar de Beierwaltes [8]: care reamintește acel pasaj din cartea a noua, capitolul al cincelea, unde citim că frumusețea se întemeiază pe „număr, adică pe ceea ce noi numim delimitare și amplasare“ (iar aceasta este valabilă nu numai pentru ideea estetică a construcțiilor izolate, ci și pentru aceea a întregului oraș) — și mai cu seamă pe „o calitate care rezultă din îmbinarea și unirea tuturor acestor elemente“; în care „strălucește miraculos întreaga expresie a frumuseții“: iar Alberti adaugă că acesteia trebuie *să-i spunem concinnitas*, vrînd să arate că este „cu adevărat hrănită de orice grație și strălucire“ [9]. Și ori de cîte ori se examinează

Scanned with OKEN Scanner

modul în care înţelegea Alberti frumuseţea, nu este trecută cu vederea o pagină fundamentală a sa, valabilă şi pentru conceptul albertian de oraş, în care putem să citim despre respingerea aprioricâ a acelui funcţionalism utilitarist care este propriu *civilizaţiei moderne*, ca atare, şi caracterizează oraşul unde trebuie să ne petrecem viaţa.

Dignissima et perquam valde necessaria, nobilissima e indispensabile, astfel numeşte Alberti, la încheierea capitolului întîi din cartea a şasea, acea frumuseţe al cărei temei încercăm acum să-l aprofundăm. Iar superlativul *dignissima*, care aici se referă la frumuseţe, îl întîlnim şi mai departe, la începutul celui de-al doilea paragraf al capitolului al şaptelea: acest capitol ar trebui mereu recitit, iar cei ce studiază şi sistematizează oraşele ar trebui să aibă tot timpul sub ochi afirmaţia că fără frumuseţe, care se regăseşte în *măreţie* şi în *ornament*, toate ocupaţiile *fără de care cu greu ar putea să se desfăşoare viaţa oamenilor* („sine quibus vita hominum vix constare possit") ar fi doar o *îndeletnicire fără gust şi prostească* („insipidum quid negotii et insulsum") — fie că e vorba de ocupaţii politico-judiciare („leges"), fie de cele militare („militia"), fie de cele legate de religie sau cult („res divina"). Aşa cum ne dovedeşte exemplul înaintaşilor noştri, *oameni de mare înţelepciune* („maiores nostri, viri prudentissimi"), care i-au *atribuit* frumuseţii *un rol primordial* [10].

Chiar în acel capitol al doilea din cartea a şasea, Alberti definea frumuseţea „certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddatur" — adică o „anumită corespondenţă reciprocă bine chibzuită a tuturor elementelor multiple componente ale aceleiaşi unităţi, în aşa fel încît nimic să nu poată fi înlăturat sau schimbat fără ca întregul să nu devină respingător" [11]. Iar vorbind despre oraş, cred că trebuie să se ţină seama de această *concinnitas*, „corespondenţă reciprocă", care

Scanned with OKEN Scanner

nu este armonia unui multiplu exclusiv cantitativ: deoarece însuşi Filolaos ne-a învăţat că armonia nu poate să ia naştere decît în *varietate* şi *eterogen*.

În oraşul teoretizat de Alberti, armonia, care este frumuseţe, înseamnă cu adevărat corespondentul acelui multiplu-variat — aşa cum va fi definită armonia de către Leibniz, ca principiu al plăcerii estetice: „diversitas identitate compensata". De aici rezultă o *punere de acord reciprocă* a multor construcţii, prin diversitatea pe care o au, potrivit destinaţiei lor diferite, inclusiv ca imobile de locuit, a căror varietate participă la frumuseţea oraşului. Şi din această cauză consideraţiile din cartea a şasea şi din cartea a noua privitoare la *concinnitas* — a cărei bază platonică am lămurit-o — trebuie să le citim punîndu-le în legătură cu cele din cartea a patra: în care, în toate corelaţiile sale posibile, cu toate repetatele sublinieri ale insuficientei utilităţi şi funcţionalităţi ca scop în sine, este teoretizată diversitatea intrinsecă a acelui multiplu constitutiv al oraşului în care *concinnitas*, înţeleasă ca un corespondent al multiplului în Unu, dă frumuseţea oraşului albertian, urmaş al plotinianului Platonopolis.

Atenţia pe care Alberti o acordă acelei varietăţi, care este, în cazul oraşului, baza *armoniei* ca unitate *în* multiplu şi diversitate *în* identic, rezultă şi din pagina care deschide cartea a patra. O pagină în care lectura obişnuită în cheie socio-politică ar trebui cel puţin întregită de o lectură efectuată din punct de vedere estetic.

Vom citi astfel că *multiplicitatea variată a edificiilor se bazează nu atît pe necesitatea vitală* („ad vitae necessitatem") sau pe utilitatea practică („ad usus opportunitatem"), nici pe plăcerea trecătoare („ad temporum voluptatem"), ci tocmai pe *diversitatea oamenilor* („pro hominum varietate") [12]. Iar faptul că oraşul teoretizat de Alberti vrea să resuscite proiectul lui Plotin este atestat de trimiterea explicită la constituţia pe care Platon a teoretizat-o în cea de-a şaptea carte din *Republica*; acolo unde, aşa cum citim în relatarea

Scanned with OKEN Scanner

lui Alberti, *întreaga comunitate a cetățenilor se împarte după rangurile ființelor umane:* „În primul rînd se situează cei care au chibzuință și înțelepciune, guvernează întreg statul; urmează cei care, cu ajutorul armelor cu sarcina să pedepsească nedreptățile; pe locul al treilea cei care se ocupă de producerea și împărțirea hranei pentru primele două categorii“ [13]; de unde concluzia lui Leon Battista, care adăuga imediat după aceea că „*de aici se poate deduce că fiecăreia dintre aceste categorii trebuie să-i revină tipul de edificiu corespunzător:* singulisque singula deberi aedificiorum genera“ [14].

Pe această varietate se bazează armonia orașului teoretizat de Alberti — armonie care nu ar putea să existe acolo unde multiplicitatea nu s-ar diversifica din punct de vedere *calitativ*, așa după cum diversitatea oamenilor între ei este tot calitativă, și prin urmare sînt diferite îndatoririle pe care le au în oraș; de aici diversitatea corespunzătoare atît a locuințelor, cît și a clădirilor unde cetățenii își desfășoară munca lor particulară, sau își exercită serviciul public, care îi revine fiecăruia, potrivit modelului platonician de guvernare a orașului, pe care Alberti l-a enunțat imediat după aceea. O ordine a orașului, bazată în primul rînd pe *inteligență și pe știință care diferențiază în cea mai mare măsură oamenii — și care sînt totodată însușirile care-l deosebesc pe om de orice gen de animale:* ...„nihil ist, quo magis homo quispiam differat ab homine, quam una illa in re, qua ab genere belluarum longissime abest: ratione et artium optimarum cognitione...“ [15].

Pe inteligență („ratio“) și pe știință („cognitio“), urmate dacă vrem, „si velis“, de bogăție, se bazează, în teoria orașului albertian, diversitatea construcțiilor, după cum acestea ar trebui să fie destinate tuturor cetățenilor, celor aleși sau mulțimii: așa încît trebuie să fie diferite între ele — adaugă el — edificiile destinate acelora dintre nobili care au ca îndatorire *sfaturile publice* de locuințele celor care se ocupă de *înfăptuirea hotărîrilor* și de imobilele celor care *au ca sarcină*

Scanned with OKEN Scanner

creşterea bogăţiei: astfel că acea *concinnitas* al oraşului este, în gîndirea lui Alberti (autor al palatului Rucellai şi al faţadei bisericii Santa Maria Novella din Florenţa), o armonie a construcţiilor pentru folosinţa tuturor, atît a celor destinate oamenilor de seamă, cît şi a celor pentru mulţime [16]. Iar această armonie a oraşului nu se bazează pe *necesitate* sau pe *confort*, ci pe ceea ce încîntă sufletul, „gratia animi" [17] — după cum putem să ne dăm mai lesne seama dacă ne întoarcem la capitolul al doilea din cartea a doua şi vom reciti acel paragraf în care, aşa cum am văzut, se spune că fără frumuseţe totul ar fi „insipidum quod et insulsum"; iar în concluzie se spune că numeroasele şi diferitele constelaţii de pe cer sau înfloriturile multicolore de pe pămînt atestă existenţa în lume, ca armonie a multiplului variat, a unei frumuseţi contemplabile care depăşeşte utilitatea funcţională: *admirăm pe cer mirificele opere ale lui Dumnezeu mai mult pentru că vedem că ele sînt frumoase decît pentru că le-am înţelege utilitatea; şi prin urmare este posibil să constatăm că natura nu recurge la depăşirea măsurii prin crearea de fantasmagorii ale frumuseţii, iar lucrurile nu se întîmplă altfel cînd a vorba să coloreze variat florile*" [18].

În natură, la fel ca în ceea ce face omul în artă şi în oraşe, frumuseţea este unitatea dintre ceea ce este calitativ *divers*, şi nu o sumă de numere identice între ele, ca în tehnologia de serie. Nu se poate vorbi de *concinnitas* atunci cînd se are în vedere multiplul redus, din raţiuni egalitariste, la o simplă cantitate, ci de o standardizare, aşa cum se numeşte astăzi sau mai curînd despre o *masă* cenuşie: în a cărei opacitate apăsătoare multiplul se unifică îngrămădindu-se şi amestecîndu-se.

Atît cît a fost examinat, după propria voinţă, de către Landino, raportul teoretic dintre Alberti (pe care critica modernă încearcă să-l distanţeze de platonism) şi filosoful platonic din Figline (Ficino) schimburile de idei trebuie să fi fost destul de frecvente şi suficient de bogate în con-

Scanned with OKEN Scanner

ținut. Faptul că Ficino cunoștea tratatul încă inedit al lui Alberti (tipărit, după cum știe toată lumea, după moartea autorului, în 1485, adică la un an după ce Ficino a publicat *corpusul* platonic) este atestat de comentariul la *Timeu*. Acolo, în capitolul al patruzecilea, citim că, la Florența, Leon Battista Alberti a scos la lumină o *splendidă operă despre arhitectură, bazată pe știința numerelor*: „Florentiae vero Baptistam Leonem Albertum ab eisdem disciplinis exorsum [matematica] opus in architectura pulcherrimum edidisse“ [19]. Și nici nu putea fi uitată această laudă pe care o face Ficino la adresa lui Alberti, autorul de tratate, după care unele *numere fie că sînt pare, fie că sînt impare, se întîlnesc în natură*, „mai des decît altele, și sînt mai mult decît altele lăudate de învățați“ și tocmai la aceste numere „au recurs arhitecții pentru a alcătui părțile edificiilor, din motivul fundamental că au proprietăți care le fac pe bună dreptate să fie socotite mai importante decît altele“ [20].

Așadar, orașul din Quattrocento este un oraș-operă de artă, fiind conceput ca un loc în care frumusețea variată (diferențiată potrivit unor poetici diferite și talentului personal al celor care l-au conceput, proiectat, realizat) trebuie să constituie un adevărat *apriori estetic* (utilizăm retrospectiv o terminologie filosofică modernă, familiară tuturor) care să condiționeze întreaga viață a ființei umane. Această ipoteză este sugerată de imaginile orașului care ne-au fost transmise de anumiți pictori din acel secol și i-am putut găsi o fundamentare teoretică valabilă printr-o lectură din unghi estetic a tratatului lui Leon Battista Alberti. O confirmare ulterioară, favorizată de complexul veșmînt literar, în care prezentarea specifică tratatului devine povestire sau dialog, o putem de altfel găsi citind *Tratatul de arhitectură* al lui Antonio Averlino, zis Filarete, în care orașul este gîndit, proiectat, descris, ca o operă de artă unde converg și se unesc operele de artă care îl alcătuiesc: „frumos și bun și veșnic după cursul său natural“ [21]; așa că „fiecare per-

Scanned with OKEN Scanner

soană îl laudă cît poate și se miră de frumusețea acestor edificii și a acestui oraș“ [22].

Antigotica revendicare a primatului anticilor în arhitectură are motivații declarat estetice în *Tratatul* său — ca să nu mai amintim altele în *Somnul lui Polifilo* și în *Cele patru cărți* de Palladio: „modul antic de a construi este mai frumos și cu mai multă chibzuință și frumusețe decît cel modern“ [23] — o revendicare exemplificată mai înainte prin elogiul adus palatului Rucellai, *făcut* potrivit *modului antic de a construi* și pe care la Florența l-a reînviat Filippo di ser Brunellesco: „o casă ridicată pe strada principală, care se cheamă Vigna, cu întreaga fațadă alcătuită din pietre cioplite, și toată făcută la modul antic“ [24]. Fără a fi numit, aici este lăudat ca arhitect Alberti, pe care, în primele pagini ale tratatului său, Filarete îl preamărește pentru doctrina sa magistrală: „în vremurile noastre el este un om extrem de înzestrat în multe domenii și în aceasta (arhitectură) este tare priceput, foarte bun la desen, care este baza și calea oricărei arte făcută cu mîna, pe aceasta stăpînind-o foarte bine, iar în geometrie și în alte științe este deosebit de capabil; și tot el a scris, în latinește, o operă aleasă, de toată lauda“ [25]. Diferența de *poetici* dintre Alberti și Filarete se bazează pe primatul a ceea ce noi numim astăzi *categorie estetică*, primat pe care ambii îl iau în considerare, diferența constînd în modul în care gîndesc acest primat și îl pun în practică: această diferență se referă mai cu seamă la valoarea estetică și la rolul ornamentelor.

După părerea lui Alberti, ornamentele pot fi într-adevăr *definite ca un soi de frumusețe auxiliară și complementară* („subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti completamentum“); un atribut accesoriu, mai curînd adăugat decît natural, „afficti et compacti naturam sapere magis quam innati“[26], și mai cu seamă în interiorul templelor: pentru care Alberti (prin aceasta apropiindu-se de Pius al II-lea în instrucțiunile date pentru catedrala din Pienza) pro-

Scanned with OKEN Scanner

fesează, cu referire la Platon, concepte asemănătoare celor expuse de Bernardo de Chiaravalle: „habere in templis, quae animos a meditatione religionis ad varia sensus allectamenta et amaenitates avertant, non convenit“ — „Nu se cuvine ca în temple să se găsească obiecte ce ar putea să distragă mintea credincioșilor de la meditația religioasă cu ademeniri și lingușiri ale simțurilor“[27], un concept pe care îl vom regăsi și în teoriile lui Palladio.

Filarete susținea într-adevăr că arhitectul trebuie să știe să împodobească, folosindu-se de *diferite ornamente*, lucrurile *pe care le face* [28], ornamentul fiind esențial pentru frumusețea construcției, indiferent de destinația ei. Tocmai în legătură cu aceasta, Liliana Grassi notează (subliniind diferența dintre acesta și Alberti) că *poetica lui Filarete revelează* „o puternică moștenire medievală și se aseamănă atît cu Isidoro din Sevilla, cît și cu Plotin“, în măsura în care aproape că identifică *venustas* a edificiilor în oraș (și deci a orașului) „cu ornamentul și bogăția“: *nestematele și materialele prețioase* fiind „expresia tipică a unei concepții contemplative... “ [29] ; și s-ar putea aminti în legătură cu aceasta Ierusalimul Ceresc descris în *Apocalipsă*, pentru exemplaritatea ideii medievale de frumusețe, mai cu seamă atunci cînd este vorba de oraș. Apoi, spre deosebire de neoplatonismul implicit din estetica promovată de Filarete, Grassi pune în relief, în același loc, felul în care *se realizează în spațiul plotinian reprezentarea nefirească a maiestuosului*: care nu vrea să fie redat în altă formă decît în aceea de raze de aur în azur: „iar aceasta pentru că divinitatea nu are o formă pe care omul să o poată reda...“ [30].

Materialele folosite în Sforzinda lui Filarete trebuiau să fie ornamentale și nu pur și simplu funcționale, ca o moștenire prezumtivă a acelui Platonopolis al lui Plotin (despre care, este foarte probabil că Filarete nu a auzit niciodată vorbindu-se) și aceste materiale de construcție trebuiau să aibă întotdeauna frumusețea printre calitățile lor. Astfel marmura de Carrara este

Scanned with OKEN Scanner

denumită *cea foarte albă* și *foarte frumoasă*, iar o piatră este caracterizată cu termenii de „cea mai gingașă și mai nobilă, cum nu este alta la fel“ [31]. Dar și despre Verona se spune că are „pietre frumoase și bune, care sînt roșii și albe și negre și de cele mai variate culori“, *ce pot fi utilizate la construirea edificiilor* [32]; dar sînt și pietre din alte categorii, „cum sînt calcedonia, sardonixul, matostatul din care s-au găsit multe în Toscana, nu prea departe de Florența, Donatello șlefuind multe dintre cele mai frumoase ...“ [33]. Dar cine vrea să ia notă de caracterul decisiv, esențial și ultimativ pe care îl are atributul frumuseții în tratatul lui Filarete, ar trebui, o dată în plus, să dea crezare acelei științe contabilicești care în ultimii ani a vrut să uzurpe rolul criticii literare: adică să începi să numeri de cîte ori se întîlnește în textul filaretian substantivul *frumusețe* și adjectivul *frumos* (pozitiv, comparativ și superlativ). Iar locul precumpănitor acordat ornamentului în orașul filaretian definește frumusețea ca o varietate multiplă armonizată. Nu întîmplător, printre cunoștințele care i se cer unui arhitect, la loc de frunte figurează muzica „întrucît dacă o să compari membrii unui cor cu părțile unui edificiu și aici trebuie să concorde toate între ele precum notele într-un cîntec, și la fel ca acestea să fie consonante“ [34]. Iar de conceptul de armonie se leagă strict, ca varietate multiplă, și destinația diversă a construcțiilor, care trebuie să fie diferite între ele, cu toate că teoretic este posibil să fie toate construite identic. Acest aspect, care pentru civilizația modernă este un scop, nu numai că poate fi atins, ci trebuie să fie *atins* în numele acelei *égalité*, Filarete l-a apreciat că ar contrazice natura și frumusețea, scriind în legătură cu aceasta două pagini de o remarcabilă însemnătate filosofică, mai ales că în anumite privințe anticipează argumentările lui Leibniz, care va afirma că în natură nu pot fi găsite două frunze sau două picături de apă absolut identice: „N-ai să vezi niciodată vreun edificiu, vreau să spun casă sau locuință, care

Scanned with OKEN Scanner

să fie total asemănătoare una cu alta, nici ca aspect, nici ca formă, nici ca frumusețe: una este mare, alta mică, alta mijlocie, una este frumoasă, alta mai puțin frumoasă, una urîtă, alta foarte urîtă, așa cum este și omul. După cum cred că Dumnezeu și-a demonstrat această varietate și neasemănare în specia umană, ca și în rîndul animalelor pentru a-și dovedi marea putere și înțelepciune, precum și, așa cum am mai spus-o, pentru a obține un spor de frumusețe, și astfel a îngăduit geniului uman să nu se facă nici un edificiu care să fie absolut identic cu altul"[35]. E important să se reflecteze profund la acest concept enunțat de Filarete, întrucît edificiul pe care îl teoretizează, după chipul și asemănarea omului (iar cînd îl teoretizează nu gîndește numai ca un critic, ci ca un artist-constructor), este exact contrariul edificiilor-mașină, construite și teoretizate în zilele noastre.

Tocmai de aceea — pentru că sînt făcute după chipul și asemănarea omului — fațada construcțiilor de la oraș, indiferent de destinația lor, are cea mai mare relevanță estetică. Așa cum „capul omului, adică fața, este cea care are în sine frumusețea principală și după care se cunoaște fiecare, tot așa și clădirea cere ca toate celelalte părți componente să fie conforme cu fațada, cu toate că există oameni care sînt frumoși la față, dar celelalte membre sînt deformate sau strîmbe, iar unele chiar le lipsesc; pe cei care sînt astfel făcuți nu-ți vine să-i privești, pentru că nu sînt frumoși și tot astfel se va întîmpla și cu edificiul"[36]. Prin urmare o armonie a edificiului ca armonie a fațadei și a tuturor celorlalte părți ale sale: încă o dată în teoriile din Quattrocento, mai mult sau mai puțin neoplatonizante, unitatea dintre reprezentativitate pentru exterior și caracterul locuibil, pentru interior, dezminte cu anticipație disociația empiristă dintre *a privi din afară* și *a trăi înăuntru*, care avea să fie teoretizată de Bacon cu o rară și prețioasă eleganță a stilului — pentru a deveni ceea ce în limba germană se numește „Schlagwort", *cuvînt care șochează*, pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru cultura funcționalistă, hegemonă a lumii moderne, care a dat viață orașelor funcționale și funcționalizante ale *vieții active*[37].

Sforzinda lui Filarete urmărește nu practica, ci gustul frumosului și deci poate fi recunoscută ca moștenitoare a Platonopolisului. Este un *oraș al omului*, de bună seamă. Dar al omului ca *logos întrupat*. În orice caz a omului a cărui capacitate constructivă se bazează pe cunoaștere *(metafizică)* și are ca scop plăcerea estetică, în timp ce omul din *Noua Atlantidă* a lui Bacon face din cunoaștere *(știință)* instrumentul unei capacități constructive care are drept țel stăpînirea prometeică și exploatatoare a naturii. Asemenea omului ca *logos întrupat*, în Sforzinda se armonizează varietatea multiplă a clădirilor și în clădiri. „Cum am spus-o mai înainte, edificiul este derivat din om, și după cum omul are membre la fel și edificiul are mădularele sale“ [38]. Iar faptul că orașul lui Filarete merită să fie socotit moștenitor legitim al celui imaginat de Plotin, în variantele sale creștinizate, începînd cu orașul constantinian înfățișat la Roma în mozaicul de la Santa Pudenziana, poate fi dovedit ulterior (recitînd pasajele la care face trimitere Grassi, după ce a fost întărită cu argumente ideea continuității idealurilor estetice filaretiene față de cele, de certă origine neoplatonică, care fuseseră constante în orașul creștin-medieval): în legătură cu domul Sforzindei va fi de ajuns aici să amintim referirile la mozaicurile romane de la Santa Prassede, la altele tot din Roma și din Milano, la pavajul pieței San Marco din Veneția; și la masa de altar „în întregime de aur, cu pietre prețioase de mare valoare, făcută de meșteri aurari deosebit de iscusiți...“ [39]. Toate pasajele, comentează Grassi, în care „folosirea decorației fastuoase a mozaicului și a prețiozității materialelor este justificată fie de exigența unei realizări arhitecturale văzută *sub specie aeternitatis*, fie de argumentul că strălucirea și fastul reprezintă un act de preamărire cuvenit lui Dumnezeu și sfinți-

Scanned with OKEN Scanner

lor“ [40] — încît despre Filarete se poate spune că *propunerile sale i-ar fi plăcut abatelui Suger* [41].

Dacă, prin urmare, orașul lui Alberti se inspiră, în poetica sa, din platonismul proporțiilor și al simetriilor — am putea spune platonismul din *Fileb* și *Timeu* — cel al lui Filarete se inspiră din neoplatonica metafizică a luminii (și a materiilor prețioase care răsfrîng lumina), trecută în estetica și în critica medievală; este tocmai platonismul lui Suger și, înaintea acestuia, a lui Scott Eurigena. Și dacă în legătură cu platonismul formal (dialog, modele istorice mitizate), prezent în tratatul lui Filarete, Grassi a indicat cu justețe marginalitatea în ce privește aderența la gîndirea platonică propriu-zisă [42], trebuie totuși să recunoaștem o atestare exemplară în *idealul urbanistic supraistoric*, care are unul din poli tratarea averliniană, celălalt fiind orașul Milano, glorificat în cronicile secolului al XIV-lea [43]. Iar idealul supraistoric este descris cu toată fantezia începînd cu cartea a 14-a după regăsirea unui tezaur conținînd o carte mare în întregime din aur: în cartea respectivă, cu un amestec cu adevărat platonic de fantezie și de cronică, întreținut cu foarte variate jocuri de cuvinte, se povestește despre construirea unui oraș cu numele grecesc de Plousiapolis.

Un oraș minunat: cu un castel cu pietre de culori diferite și porfire [44]*; cu un templu elegant, cu multe ornamente de aur și argint și bronz, împodobit cu diferite picturi și sculpturi de marmură; și o piață largă între curte și templu concepută după celebre modele antice și moderne* [45]. În curtea acesteia *se găsea apoi o fîntînă* „atît de înaltă încît să poată arunca apă în toată curtea“; și mai era o grădină „cu o logie sau portic de jur împrejur“ și „cu multe și felurite fructe și pomi, portocali și cedri maiestuoși“, iar în mijloc un frumos bazin cu pești [46].

De asemenea, în acel oraș ideal atît de frumos este concepută biserica, sau templul, în care se putea spune că Filarete a vrut să-și transpună pe scurt propria poetică, declarînd că este opera arhitectului Onitoan Nolivero din ținutul Notiren-

Scanned with OKEN Scanner

flo (adică Antonio Averlino din regiunea florentină: cu această anagramă Filarete devine — așa cum observă Grassi — propriul său bunic). În descrierea acelei biserici sau templu regăsim toate elementele poeticii averliniene: bogata varietate a ornamentelor, mulțimea culorilor, splendoarea sugeriană a materialelor prețioase [47]. Iar platonismul implicit profesat de autor se vădește în configurarea teoretică — idei-model vizibile pentru edificarea orașului — a imaginilor care în cartea Tezaurului sînt gravate în aur masiv: „...toate acele edificii care erau în cartea de aur s-au făcut chiar în forma în care au fost prezentate..." [48].

Să rezumăm: de la teoretizarea din proiect, expusă cu mijloacele dialogului sau ale romanului, pînă la orașul alegoric imaginar — și, de la acesta, din nou la proiectarea teoretico-narativă, trecînd apoi la o expunere teoretico-pragmatică despre pictură și sculptură, pentru a încheia cu descrierea *ornamentului*, din Florența, *dinăuntru* și *de afară*, așa cum se poate vedea în diferite locuri [49] — și apoi la Banca Mediceo din Milano: *distinsa casă* a lui Francesco Sforza dăruită lui Cosimo de' Medici, care „a mărit-o și a lărgit-o și a împodobit-o cu valoroase ornamente de aur și de argint, a pictat-o în multe culori, și a decorat-o cu sculpturi de marmură, de alte pietre și de lemn în funcție de loc, după cum ornamentele au fost puse în locuri potrivite pentru materialul respectiv" [50]. Un exemplu de ceea ce ar trebui să fie edificiile Sforzinda - Plousiopolis - Platonopolis: pentru înălțarea cărora într-un oraș-operă de artă *urmau să fie convocați cei mai buni maeștri în viață: între aceștia unul numit Donatello, altul Luca* [della Robbia]; „un altul numit Agostino [di Duccio] și fratele său Ottaviano; un altul numit Desiderio [da Settignano] și un altul numit Dino [Mino del Reame?]; unul numit Pagno [di Lapo Portigiani], unul numit Bernardo și fratele său..." [51].

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1 *Commentarium Marsili Ficini Florentini*, în *Convivium Platonia de Amore*, V. 6, în *Platonis Opera Omnia*, ed. cit., p. 268.

2 Werner Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen*, cit., p. 32—33. Se cuvine să citãm in extenso pasajele comentariului la *Convito*, la care se referă Beierwaltes: „Plăcut ne este caracterul adevărat şi bun al sufletului, plăcută înfăţişarea unui trup frumos, plăcută armonia vocilor. Şi ori de cîte ori sufletul le ţine pe acestea trei, ca pe unele ce-i sînt înrudite şi cumva incorporale, la mai mare preţ decît pe celelalte trei, este demn de crezare că el le adoptă cu mai mare dorinţă, le îmbrăţişează mai aprins, le admiră mai puternic, iar această graţie fie a aptitudinilor, fie a chipului ori a vocilor, care cheamă şi răpeşte la sine sufletul prin raţiune, ori prin văz sau auz, e pe drept numită frumuseţe... Numeşte Strălucire (Aglaia) acea graţie aflată în frumuseţea sufletului care constă în strălucirea adevărului şi a virtuţii; se numeşte Tinereţe (Thalia) aspectul plăcut al chipului şi culorii, aceasta înflorind cel mai mult la tinereţe. Veselia (Eufrosina), apoi, acea desfătare sinceră, sănătoasă şi nesfîrşită pe care o resimţim în muzică" *(De amore*, V. 2, în *Platonis Opera Omnia*, cit., p. 266*)*. În mod foarte nimerit, Beierwaltes (loc. cit., n. 79) face trimitere, în legătură cu acest subiect, la *Misteri pagani del Rinascimento* de Edgar Wind (trad. de Piero Bertolucci, Adelphi, Milano, 1971, p. 48 şi urm.); şi la ceea ce Wind numeşte *arta subtilă de a pilota gîndurile neoplatonice într-un port creştin (ibidem*, p. 299*)*, o dovadă fiind cealaltă afirmaţie la care recurge Beierwaltes, confirmînd continuitatea dintre cele trei Graţii elenice şi Graţia creştină. Dumnezeu, „Ut est actus omnium roboratque, bonum dicitur. Ut vivificat, lenit, mulcet et excitat, pulchurum... Denique ut bonum procreat, regit et complet. Ut pulchrum illuminat, gratiamque infundit". *(De Amore*, cit., II, 2, în: *Platonis Opera Omnia*, ed. cit., p. 259*)*.

3 În *Platonis Opera Omnia*, cit., p. 258.

4 Cfr. *Filolao*, în *Pitagorici, Testimonianze e frammenti*, II, fragm. 6, trad. de Timpanaro-Gardini, La Nuova Italia, Florenţa, 1962, p. 204—205.

5 *De Amore*, cit., I, 4, în *Platonis Opera Omnia*, ed. cit., p. 258.

6 Hannah Arendt, *Vita attiva* (The human condition, 1958), trad. de Sergio Finzi, Bompiani, Milano, 1964, p. 309.

7 Cf. Leon Battista Alberti, *Della pittura*, ediţie critică sub îngrijirea lui Luigi Mallé, Sansoni, Florenţa, 1950, Introducere, p. 12, n. 1: unde citim că în tratatul de *Arhitectură* „este detectabilă în mod clar"

Scanned with OKEN Scanner

o înțelegere a platonismului „în relație cu noua direcție de gîndire ce s-a configurat către a doua jumătate a secolului al XV-lea. . .". A se vedea *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, col. 216.

8 Cf. Bruno Zevi, în: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, col. 194: teoriile lui Alberti „despre «piramida vizuală», despre «primirea luminii», despre concertul tuturor părților reunite în «proporție» au fost în mod legitim interpretate ca eliminarea neoplatonică a poeticilor lui Masaccio și Brunelleschi". De asemenea, W. Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen*, cit., p. 34, n. 83.

9 Trad. de Orlandi, cit., p. 814. Textul: „. . . numerus, et quam nos finitionem nuncupabimus, et collocatio. Sed est amplius quippiam ex his omnibus compactis atque nexis, quo tota pulchritudinis facies mirifice collucescat: id apud nos concinnitas nuncupabitur, quam eandem profecto omnis esse gratiae atque decoris alumnam dicimus", *ibidem*, p. 815. A se citi anumite observații ale lui Eugenio Battisti despre *conceperea scenei ca o cutie de perspectivă*, identificabilă în gîndirea lui Alberti și despre „afinitatea sa cu perspectivele arhitectonice din Urbino, Berlin și Baltimore, ale unui autor necunoscut, dar care se presupune că ar fi ulterioare morții lui Alberti" — în: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, cit., col. 210.

10 *L'Architettura*, cit., p. 445: „Dignissima igitur atque in primis affectanda pulchritudo est, his praesertim, qui sua velint reddere non ingrata. Huic rei maiores nostri, viri prudentissimi, quantum deberi existimarint, inditio sunt cum caetera tum leges militia res divina totaquae res publica, quam incredibile dictu est quantopere curarint, ut essent ornatissima acsi censuisse videri voluerint, ista haec, sine quibus hominum vita vix constare possit, ornamentorum apparatu et pomba sublata insipidum quid negocii et insulsum fare". Traducere (de la care mi-am permis să mă îndepărtez în citatul dat), *ibidem*, p. 444: „Frumusețea este prin urmare un factor de maximă importanță și trebuie căutată cu cea mai mare rîvnă, mai cu seamă de cel ce dorește să facă plăcute propriile lucruri. Locul predominant pe care l-au acordat acesteia strămoșii noștri — ca oameni înțelepți ce erau — rezultă între altele din grija incredibilă de care aceștia dădeau dovadă pentru a împodobi din belșug manifestările din cele mai diferite domenii ale vieții publice: dreptul, viața militară, religia etc.; fără de care societatea civilă încetează să existe, în mod esențial, iar lipsite de măreția ornamentelor aceste activități se reduc la operațiuni lipsite de sens și prostești".

11 *Ibidem*, p. 447. Încă o dată am dat o altă traducere variantei de altfel foarte prețioase și exacte a lui

Scanned with OKEN Scanner

Orlandi, *ibidem*, p. 446; „. . . fără a o mai lungi, vom defini frumusețea ca armonie între membrele componente, în unitatea din care fac parte, bazată pe o lege precisă, în așa fel încît să nu se poată adăuga, reduce sau schimba nimic fără ca aceasta să nu strice".

12 *Ibidem*, p. 264—265. Încă o dată am citat traducînd cu oarecare libertate.

13 „Exque animi partibus omnem civium multitudinem partitus est: unam eorum, qui ratione consilioque cuncta moderantur; alteram eorum, qui armis iniurias prosequantur; tertiam eorum, qui alimenta, quibus patres et milites sustententur, praebeant et submi-nistrent" *(ibidem*, p. 267—269*)*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, p. 269. Am tradus liber.

16 „Alia coetui universo, alia primatibus, alia multitudini; tum ex primatibus alia his, qui domi consiliis praesunt, alia his, qui negocio exerceantur, alia his, qui facultates congerant", *ibidem*, p. 270—271. Încă o dată m-am îndepărtat, în citat, de traducerea lui Orlandi.

17 *Ibidem*.

18 Deos certe spectati coelo et mirificis eorum operibus miramur magis, quod pulchra illa quidem videmus, quam quod esse utillima sentiamus. Aut quid ista prosequar? Ipsa rerum natura, quod passim videre licet, nimia pulchritudinum voluptate sublascivere in dies non desistit, omitto coetera, et pingendis floribus", *ibidem*, p. 445; am citat liber, rezumînd traducerea.

19 În: *Platonis Opera Omnia*, cit., p. 472.

20 „Verum inter numeros pares atque impares nonnulli sunt et familiares naturea magis quam caeteri et apud sapientes in primis celebres, quos sibi in componendis partibus aedificiorum usurparunt architecti ea maxime de re, quod habeant in se quippiam, quo merito dignissimi censeantur" — *L'architettura*, ed. cit., p. 818—819.

21 Antonio Averlino, zis Filarete, *Trattato di Architettura*, îngrijită de Anna Maria Finoli și Liliana Grassi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1972, p. 12. Și trebuie să se țină seama de observația făcută de Liliana Grassi că orașul lui Filarete nu vrea să fie o utopie socială, ci „un oraș ideal, bazat pe apriorism. . .", *ibidem*, Introducere, p. XXIX. Asupra conceptului de oraș-operă de artă, ca și asupra continuității acestuia în Evul Mediu, *ibidem*, p. XXXII.

22 *Ibidem*, p. 64.

23 *Ibidem*, p. 482.

24 *Ibidem*, p. 227—228.

25 *Ibidem*, p. 10—11.

26 *L'architettura*, cit., p. 448—449. A se citi nota lui Portoghesi *(ibidem*, p. 448, 2*)*, unde, deși *în dificil*

Scanned with OKEN Scanner

echilibru care determină calitatea operei, ornamentul trebuie să aibă *un rol de corectare şi să constituie aproape o dovadă de imperfecţiune*, se subliniază că Alberti a avut meritul de a *recunoaşte utilitatea acestei intervenţii aposteriori asupra imaginii* „capabilă s-o corecteze fără a modifica în mod substanţial structura". O precizare care defineşte în modul cel mai nimerit ornamentul şi îi justifică rolul — împotriva prejudecăţii că, făcînd din ornament un fel de crimă socială, s-a oferit un alibi etico-estetic speculatorilor şi profesioniştilor cărora le datorăm plictiseala neîntreruptă a anumitor cartiere sau străzi.

27 *Ibidem*, p. 608—609.
28 *Trattato di architettura*, ed. cit., p. 428.
29 *Ibidem*, p. 248—249, n. 3.
30 *Ibidem*, p. 248.
31 *Ibidem*, p. 71.
32 *Ibidem*, p. 70.
33 *Ibidem*, p. 75.
34 *Ibidem*, p. 429.
35 *Ibidem*, p. 26. A se vedea şi nota Lilianei Grassi, cu toate referirile la Alberti, la Vitruviu: *ibidem*, p. 14, 1.
36 *Ibidem*, p. 25.
37 A se citi ce scrie Grassi la pag. XXVI din Introducerea sa: „. . . motivaţia culturii averliniene este, în multe privinţe, înţelepciunea, iar nu ştiinţa", iar în legătură cu ideea omului protagonist al tratatului, făuritor şi locuitor al Sforzindei: „Formula obişnuită potrivit căreia Renaşterea a fost cea care a descoperit omul ca alternativă la dominaţia transcendenţei, într-atît de discutată şi redimensionată de critică, a găsit în multe pasaje ale tratatului o nouă piatră de încercare"; la Averlino, „credinţa în om a rămas legitimată de credinţa în Dumnezeu, iar conştiinţa individualităţii terestre nu este un motiv de disensiune interioară faţă de finalitatea transcendentă a destinului uman", *ibidem*.
38 *Ibidem*, p. 25.
39 *Ibidem*, p. 250—251. Este evident vorba de amintirea Icoanei de Aur, din altarul de la Sant'Ambrogio.
40 *Ibidem*, Introducere, p. XXI.
41 *Ibidem*, p. XXVII.
42 *Ibidem*, p. XXXIV.
43 *Ibidem*, p. XL şi urm.
44 *Ibidem*, p. 380 şi urm.
45 *Ibidem*, p. 396 şi urm.
46 *Ibidem*, p. 407.
47 *Ibidem*, p. 408—410.
48 *Ibidem*, p. 414.
49 *Ibidem*, p. 685 şi urm.
50 *Ibidem*, p. 699.
51 *Ibidem*, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

Acel „Bernardo“, pe care Filarete îl enumera printre *maeştrii* ce urmau să fie chemați la Sforzinda pentru a contribui la realizarea proiectului, nu era altul decît Bernardo Rossellino, căruia Enea Silvio Piccolomini, ales papă sub numele de Pius al II-lea, i-a încredințat misiunea de a transforma burgul său natal, Corsignano, în orașul Pienza; felicitîndu-l apoi pentru *frumusețea desăvîrșită a catedralei, cea mai minunată din cîte sînt în Italia*, ca și pentru nobilul palat pe care suveranul pontif l-a construit pentru sine și pentru familia sa [1].

Interpret sensibil și critic estetic al orașului și al peisajului, Enea Silvio a hotărît să transforme localitatea sa natală, Corsignano, într-un oraș monument, „pentru a lăsa o amintire cît mai trainică despre originea sa ...“ [2]. Prin urmare să o transforme într-un oraș inspirat, am spune, de conștiința că deși existența umană este precară — cum scria Enzo Carli — monumentele și operele de artă nu dispar asemenea oamenilor, ci „rămîn și transmit nealterat viitorului mesajul despre epoca lor“ [3]. Dacă nu sînt și alte mărturii, de teorie și de artă, care să clatine convingerea potrivit căreia umanismul italian din Quattrocento este cel care a dat primul impuls pentru răsturnarea ordinii ierarhice dintre *viața contemplativă* și *viața activă* (pentru a folosi cuvintele utilizate de Arendt), ar fi suficient, pentru a ne

Scanned with OKEN Scanner

convinge de aceasta, un popas la Pienza, orașul dorit și construit pentru o contemplare care să domine curgerea vremii. Orașul este la fel și astăzi și de aceasta poate să-și dea seama călătorul care a poposit măcar o singură dată acolo și a zăbovit în piață, preferabil la începutul toamnei, la ora cînd bate clopotul de vecernie, cînd aerul începe să se întunece, iar străzile devin pustii, și va privi în jurul său în toate părțile, sprijinindu-se de marginile acelui *puț adînc cu apă vie de izvor*, pe care umanistul pontif îl voia *împodobit cu o piatră foarte frumoasă la rostul inelului și cu o arhitravă* minunat sculptată „de la care coboară lanțul tras cu o roată lăsînd găleata să coboare în jos pînă atinge apa“ [4]. Acest puț din Pienza, ca lucrare utilă (dar nu am spune *utilitară*), destinată prin funcția sa să îndeplinească un serviciu public, este în sine o operă de artă; atît pentru noi, care nu ne mai servim de el, dar și pentru acei care, timp de cîteva secole, au făcut *uz* de el (nu *consum*), ducîndu-se să ia apă pentru a-și potoli setea sau pentru a se spăla. Iar plăcerea cu care îl descrie Enea Silvio, ca și cum ar fi vorbit de o statuie sau de un tablou, și nu de un obiect care ar putea să facă parte din ceea ce numim astăzi *cultură materială*, ne amintește felul în care obiectele culturii materiale erau îngrijite în orașul din Quattrocento.

Dacă citim, fie și în traducere, descrierea pe care ne-a lăsat-o Enea Silvio ne dăm seama că, asemenea celorlalte obiecte, acest puț a fost construit la Pienza în mod intenționat în așa fel încît, folosindu-l, să ofere și o plăcere contemplativă, întrucît în el *funcția* se dorea sublimată în *reprezentare*. Este un exemplu grăitor de „Aufhebung“, adică de „înălțare“ (dacă vrem să recurgem încă o dată la un termen al filosofiei idealiste germane). E vorba într-adevăr de o „înălțare“ a funcției, elevată și distanțată în *reprezentare*, iar nu deplasată *dinspre reprezentare* — în termeni categoriali *utilul* fiind moment al imediatului și temporalului, ridicat la frumusețea care mijlocește legătura dintre timpul trecător al făuririi și

Scanned with OKEN Scanner

temporalitatea durabilă în sine a contemplației, unde epocile succesive ale istoriei se unesc într-o armonioasă unitate a imaginii.

Astfel călătorul care poposește în piața din Pienza, observînd în jurul său acel oraș în care *nimic nu este funcțional fără să fie reprezentativ*, se simte captivat de întrepătrunderea dintre urzeala *medievală* și cea a *organismului renascentist* (aducem în sprijin conceptele critice ale lui Carli) pe o spirală care domină trecerea timpurilor — așa cum se întîmplă la Florența dacă ne fixăm îndelung privirea pe fațada bisericii Santa Maria Novella, opera pe nedrept criticată pe care Leon Battista Alberti a proiectat-o pentru Giovanni Rucellai, căreia Zevi i-a relevat pe bună dreptate continuitatea față de clădirea medievală preexistentă. Departe, sub noi, ne apar — precum lui Dante *brazda de pămînt care ne face atît de sălbatici* — mărturiile actualei epoci utilitariste a lumii; și pentru o clipă uităm de ametitoarele metropole tumultuoase, de fiecare dată spiritul nostru identificîndu-se cu *sufletul orașului:* astfel dorit de ctitori și artiști de inspirație neoplatonică, directă sau mijlocită, încît în el bucuria de a contempla să însoțească întregul trai; ușurîndu-ne truda vieții și îndulcind pînă și inevitabila durere a existenței noastre lumești limitate.

Așadar Pienza pune stăpînire pe noi, așa cum a fost gîndită de autorul ei în vremea respectivă, în acea ezitare neașteptată a noastră dintre *provizoratul* care trece și *temporalitatea* care durează — și trăim cu adevărat acel „quid medium" dintre *mișcarea* (timpului) și *imobilitatea* (veșniciei), despre care vorbește Platon. Am putea cu adevărat să-l definim *Oraș al Logosului*, pe acest oraș de care Enea Silvio s-a declarat satisfăcut cînd i-a putut admira pentru prima dată *minunatele edificii* înălțate, așa cum le-a numit el. Despre frumusețea lor vorbește în repetate rînduri, reînnoind și înmulțind adjectivele elogioase și precizînd că voința sa fusese ca „piața să fie înconjurată de patru edificii frumoase și grandioase" [5]; și că, în afară de sediul episcopal, înălțat din ordinul

Scanned with OKEN Scanner

său *în locul unei case vechi*, și al palatului de peste drum de catedrală, destinat magistraților orașului, au fost construite *case splendide* de către demnitarii pontificali, repede egalați de către cetățenii particulari. Pienza, *aproape singurul oraș născut dintr-un impuls de voință al unui mare umanist și din geniul unui artist*[6], acest prototip al orașului renascentist, merită prin urmare să fie considerat și din punct de vedere filosofic: realizare a unei idei, căreia trebuia să i se opună maxima baconiană, adevărat certificat de naștere a urbanisticii ca *știință socială* bazată pe categoria *utilului*, cu care ne confruntăm de multe ori atunci cînd studiem orașul italian din secolul al XV-lea.

Gînditor de prestigiu și scriitor de primă mărime, Bacon a fost într-adevăr primul filosof *modern;* și chiar el a fost cel care a ratificat detronarea *teoreziei*, atît sub aspect speculativ, cît și sub cel estetic. Cei doi gînditori care au influențat cel mai profund contemporaneitatea noastră — — Marx și Dewey — pot fi socotiți, prin ceea ce au comun, nepoții lui Bacon. Iar teoria arhitecturii pe care el o enunță în eseul *Despre construcții*, în care subînțelegem primatul *funcției* față de *reprezentare*, este de o *modernitate* surprinzătoare, permițînd o critică riguroasă a orașului baroc, a cărui justificare teoretică avea s-o ofere Leibniz cu filosofia sa despre reprezentare: în non-corespondența la conceptul enunțat de Bacon putîndu-se recunoaște continuitatea filosofică a orașului baroc și a orașului renascentist, întrucît fundamentarea conceptuală atît a unuia, cît și a celuilalt, este pentru noi identificabilă în unitatea inseparabilă dintre *a trăi înlăuntrul caselor și a le privi de afară* — în sensul că viziunea deschisă spre frumusețea clădirilor învecinate contribuie la posibilitatea ca interiorul locuinței să ofere plăcere estetică.

Alternarea succesivă, în orașul renascentist și în cel baroc, a celor două concepte pe care Bacon avea să le separe contrapunîndu-le unul altuia: conceptului trăirii în interiorul clădirii, considerat

Scanned with OKEN Scanner

și ca plăcere estetică, fiindu-i constitutiv actul de *a privi* construcțiile învecinate, a căror vedere, din față sau oblic, izolat sau în perspectivă, în interiorul orașului sau variat armonizată cu peisajul, face ca rolul ferestrelor și al balcoanelor să nu fie numai cel funcțional, de aerisire și luminare, ci și cel decorativ pentru interioare; combinîndu-se în mod variat cu eventualele tablouri, tapiserii, fresce: o practică ale cărei exemple fundamentale aveau să fie salonul lui Peruzzi de la Farnesina, iar apoi, în epoca de înflorire a barocului, salonul lui Fratel Pozzo din palatul Contucci de la Montepulciano — în timp ce conceptului privirii de afară, care este o trăire în ambianță urbană ca într-un interior ai cărui pereți sînt fațadele și toatele zidurile împrejmuitoare care îl delimitează, constitutivă din punct de vedere estetic este tocmai contemplarea acelor clădiri; iar în acele fațade, în zidurile care delimitează un perimetru, golurile dezvăluie în racursiu vederea interioarelor: îndeplinînd în exterior un rol ornamental analog celui care, din direcție opusă, îl îndeplinea din interior nu fără ca, prin simetrie sau printr-un surplus de decorație în exterior, ca și în interior, niște ferestre și ferestruici false să stea alături de cele reale, rivalizînd cu acestea în acel *adevăr estetic*, care este mai mult decît *realitatea utilitară*.

Atunci strada și piața sînt, la rîndul lor, locuri în interiorul cărora omul trăiește într-un mod contemplativ, iar nu simple *spații* funcționale pentru comunicare. Dar în disocierea baconiană avea să-și găsească originea, în deceniile apropiate de noi, polemica, de-acum învechită, împotriva reprezentativității acelei fațade, lăudată — cum am văzut — de Averlino pentru analogia sa cu chipurile omenești cu care sînt făcute să semene casele; o polemică din care vom reuși să înțelegem semnificația istorică și teoretică dacă vom ști s-o înțelegem și s-o punem în relație, datorită sorgintei comune din afirmația baconiană, cu retrogradarea heterofinalizantă a obiectualității estetice și a plăcerii

Scanned with OKEN Scanner

sugestive a acesteia, care este corelativă cu dominația praxisului asupra oricărei forme de teorezie, speculativă sau contemplativă.

Așadar, o funcționalitate nudă și crudă a locuințelor; afișînd un anumit dispreț pentru operele de artă, precum „cele patru grandioase și frumoase edificii" din Pienza, pe care Pontiful-mecena al operelor de artă, propriul lor cronicar, le enumera cu o serie de titluri calificatoare din punct de vedere estetic, reunind judecăți rapide și exacte, cum ar fi cea privitoare la *valoarea* Palatului, ori la *grația* acestuia: al cărui aspect exterior trebuie contemplat și gustat de cei ce *nu locuiesc în el*, mai înainte și chiar mai mult decît de cei care își au acolo reședința. Iar priveliștile deschise spre exterior nu sînt destinate exclusiv locuitorilor palatului, care-și etalează fațadele spre cele patru puncte cardinale; priveliștile concură la o încîntătoare contemplare intrinsecă a locuinței, la ele participînd toate celelalte case din oraș, bucurîndu-se de felul în care este orientată fiecare dintre ele: spre apus, „dincolo de Montalcino și Siena pînă la Alpii din Pistoia"; în timp ce spre miazănoapte *ochiul este înveselit* „de o întindere variată de muscele și de verdele încîntător al codrilor", iar spre răsărit, zarea se deschide pînă la „munții care despart regiunea Chiana de valea d'Orcia; spre miazăzi privirea bucurîndu-se de muntele Amiata, foarte înalt și înveșmîntat cu păduri..." [7].

Evident străine înțelegerii, mai mult decît competenței celui care ar putea interpreta raportul dintre oraș și peisaj doar din punctul de vedere al judecății estetice (și care numai la modul estetic este autorizat să vorbească despre acestea) sînt împrejurările datorită cărora priveliștile spre care dă palatul Piccolomini și celelalte imobile ce privesc dincolo de zidurile Pienzei au rămas pînă astăzi puțin schimbate față de zilele cînd erau lăudate de Enea Silvio. Tot ce putem spune aici și acum în legătură cu acest lucru este că la Pienza (ca și în localitățile învecinate și atît de diferite cum sînt Montepulciano, San Quirico

Scanned with OKEN Scanner

d'Orcia; sau în nu prea îndepărtata Montalcino), vizitatorul poate să se bucure de o clipă de refacere a acelei armonii trăite între înstăpînirea urbană și hinterlandul său agrest, care a fost nota fundamentală a identității *cu sine și în sine*, în diferite feluri potrivit configurației locurilor și după modul diferit de administrare citadină, identitate care a individualizat toate orașele din lume, fiecare în parte constituind pentru sine un subiect de judecată estetică: pînă la acea revoluție tehnologică în cadrul căreia s-a pecetluit definitiv, în cursul ultimelor două secole, detronarea *vieții contemplative*, cu care știm că a început așa-numita *modernitate*. Și se cuvine să citim paginile din tratatele lui Alberti și Averlino — mult mai plăcute decît produsele industrial-literare atît de lăudate prin reclame —, pagini în care este scoasă în evidență armonia dintre oraș și peisaj.

Configurația locului unde urmează să construim un oraș *va trebui să fie* adecvată și plăcută — scria Leon Battista; să *nu fie niciodată într-o vale și într-un loc ca și scufundat, ci pe un loc înălțat și pe cît posibil panoramic; și care să poată fi înviorat continuu de adierile vîntului, dătătoare de sănătate*. Sau, în tratatul lui Filarete, descrierea *locului salubru, adică sănătos, și totodată rodnic pentru ființa umană*, unde avea să fie înălțată Sforzinda: „Este un loc într-o vale înconjurată de munți, iar înspre miazăzi munții sînt mai înalți, în așa fel încît vîntul — fie că se cheamă Austrul, sau Africanul sau Noto — să nu-i pricinuiască nici un rău..."; „Valea aceasta este foarte plăcută..."; „... am văzut un loc în vale, la care privind îndelung mi-a plăcut foarte mult; și pe măsură ce mă apropiam, tot mai mult îmi plăcea. Iar acest loc era mai înălțat deasupra șesului, și el ... se lărgea așa de blînd și ajungea cît un muscel, înconjurat de o pădure care se întindea de jur împrejur pe vreo trei mile și peste tot vedeai numai verdeață..."; „...erau acolo și lauri și fagi și stejari, iar pe culme erau mulți măslini..."; „...era acolo și o fîntînă cu apă

Scanned with OKEN Scanner

din belșug și foarte limpede și frumoasă...“; „eu cred că nicăieri în lume nu s-ar putea găsi un loc atît de potrivit și de frumos pentru a construi un oraș ca acesta...“ [8].

Și într-adevăr este o mîngîiere pentru inima celui care-și petrece zilele pe asfaltul trotuarelor, alunecoase pe vreme de ploaie, lipicioase sub săgetările fierbinți ale soarelui, în timp ce în jur nu zărește altceva decît lucirile tăioase ale acelor „hard materials“ din care sînt făcute imobilele-mecanisme. Și tot o mîngîiere găsești cînd, după acel du-te-vino obositor, un muzeu sau o biserică veche, împodobite de pictori, părtași într-un fel sau altul la gustul care l-a călăuzit pe Pius al II-lea, ctitorul Pienzei, îți propun imagini în care, în feluri diferite și potrivit talentului personal al fiecăruia, găsim înfățișată acea armonie a orașului și peisajului specifică orașelor-opere de artă umaniste și renascentiste. Iar faptul că orașul de artă renascentist a armonizat întotdeauna, în varietatea poeticilor sale, propria sa imagine cu cea a peisajului din care arta l-a făcut să răsară, precum zidurile Tebei, în sunetul muzicii lui Amfion, este dovedit de anumite atestări recurente din abordarea teoretică a lui Palladio.

NOTE

1 Enea Silvio Piccolomini, *I Commentarii*, trad. de Giuseppe Bernetti, Longanesi, Milano, 1981, p. 832—844. Dar capitolele XXIII, XXIV, XXV din cartea a șasea trebuie să fie citite împreună de cel ce vrea să-și facă o idee proprie în legătură cu ideea unui oraș-operă de artă umanist (și implicit neoplatonic), încredințîndu-se gîndirii acestui ctitor pentru care „frumusețea austeră și demnitatea acelor construcții au făcut să dea uitării gîndul pagubei pricinuite de costul exorbitant“ (p. 832—933), bucurîndu-se să constate că *s-a schimbat în întregime aspectul orașului* după înălțarea construcțiilor dorite de el.

2 *Ibidem*, p. 165. Iar în legătură cu spiritul pătrunzător al lui Enea Silvio, critic al orașelor și al peisajelor, ar fi de ajuns să amintim sublinierea pe care a făcut-o

Scanned with OKEN Scanner

— în legătură cu interpretarea Veneţiei (p. 293—294) — privind funcţia defensivă a apei care îndeplineşte *rolul zidurilor*, acea funcţiune, care avea să fie reţinută după mai bine de două secole de cartea lui Maximilien Misson, avea caracter defensiv şi pentru identitatea estetică a oraşului lagunar: identitate care este pe cale de a pieri tocmai ca urmare a îmbinării care s-a petrecut între Veneţia şi continent. La fel de actuale rămîn paginile în care Enea Silvio vorbeşte despre *frumuseţea inexplicabilă* a acelui teritoriu apropiat de Siena, care în ultimii ani şi-a pierdut propria identitate din cauza unei urbanizări după tipare standard — ca acea cutie raţionalistă a noului spital aflat la o distanţă destul de incomodă de locuinţe, gata să introducă o notă distonantă în profilul armonios al colinelor.

3 Enzo Carli, *Pienza, La Città di Pio II*, Monte dei Paschi di Siena, Editalia, Roma, 1966, p. 29. E surprinzător, adaugă Carli, felul în care „menţinînd aproape nealterată ţesătura originară medievală, Pius al II-lea a reuşit să creeze un organism urban care, nu numai prin caracterul arhitectural al edificiilor, dar şi prin proporţii şi prin simţul spaţiilor şi prin aceleaşi concepte distributive, apare în deplină concordanţă cu normele gustului celei mai pure Renaşteri. . .“; „. . .fără a reduce rolul lui Rossellino şi al colaboratorilor săi, adevăratul făurar al transformării oraşului Corsignano, creatorul realităţii urbane Pienza, a fost Suveranul Pontif. . .“.

4 *Ibidem*, p. 845—846.

5 *Commentarii*, cit., p. 837—838.

6 Piero Torriti, Introducere la: Ivo Petri, *Pienza, Storia breve di una città simbolica*, Edigraphica, Genova, 1976 [2]. Petri pune în evidenţă antecedenţa cronologică, şi prin urmare exemplaritatea Pienzei faţă de alte transformări de oraşe existente din Quattrocento: Urbino (1464 şi urm.), Vigevano (1485), Ferrara (1492: asupra aşa-numitei Adăugiri *Erculea* din Ferrara, Petri recurge la monografia lui Bruno Zevi despre autorul ei, *Biagio Rossetti*, Einaudi, Torino, 1960). În legătură cu comunitatea de interese culturale, în afara celor politice, dintre Pius al II-lea şi Federico da Montefeltro, este de ajuns să amintim *conversaţia lor despre istoriile antice*, care a avut loc într-o zi din iulie 1461; cf. *Commentarii*, tr. cit., p. 504—505.

7 *Ibidem*. A se citi, de asemenea, ce scria Alberti, *L'Architettura*, ed. cit., p. 37 „. . .erit quidem loci forma et digna et amoena, quae nequaquam humilis et quasi immessa, sed quae celsa et admodum speculatrix sit et quo laetissimus aer assiduo aliquo spiritu moveatur“. Şi să reţinem ceea ce scrie Portoghesi, la p. XXI din Introducere: „Conştiinţa faptului că un oraş nu este

Scanned with OKEN Scanner

altceva decît un instrument al societăţii pentru ameliorarea vieţii oamenilor face ca oraşul să nu se contrapună peisajului, ci să încerce să se integreze în acesta. . .".

8 *Trattato di architettura*, cit., p. 53—59. Probabil, observă Grassi, că „numai locuri descrise corespund unei localităţi văzute efectiv de Filarete, dar asocierea lor vrea mai curînd să configureze într-un întreg condiţiile geografice ideale pentru a construi noul oraş", *ibidem*, p. 54, n. 1.

ARHITECTURA CA POEZIE*
O contribuție palladiană

Filosoful care vrea să reconstruiască și să explice din punct de vedere conceptual precizarea categoriei estetice fundamentată de arhitectura lui Andrea Palladio, nu poate să nu-și asume ca punct de plecare al propriei cercetări acel rol excesiv și dominant al reprezentativității față de funcționalitate, care stă la baza artei palladiene, acest lucru rezultînd și din textul și din planșele din *I Quattro Libri dell'Architettura* (Cele patru cărți de arhitectură). Un rol excesiv care avea să atragă, după cum se știe, blamul teoreticienilor și al criticilor funcționalismului raționalist settecentesc: din partea lui Lodoli, despre a cărui gîndire ne-a relatat Memmo, și din partea lui Milizia, care a preluat din *Elementele de arhitectură lodoliană* a lui Memmo, aproape cuvînt cu cuvînt, criticile împotriva „piedestalelor de sub coloane" și a „coloanelor de înălțimi diferite puse pe același plan" și a numeroaselor „frontispicii de la ferestre și de la uși", pe ale căror cornișe nu rareori Palladio își așeza statuile sale tolănite (ceea ce

---

* Reproduc aici, cu cîteva modificări, prelegerea inaugurală la cursurile din 1972 de la Centrul Internațional de Arhitectură „Andrea Palladio" din Vicenza, publicată în Buletinul din acel an, și o conferință ținută la Accademia Olimpica din Vicenza, în 1979, publicată într-o primă versiune în revista „Realtà del Mezzogiorno", 1980 (n.a.).

Scanned with OKEN Scanner

însemna maximum de scandal din punctul de vedere raționalist și funcționalist)... [1]. Iar cenzurile acelea settecenteşti nu putem astăzi să nu le citim fără să ținem seama de foarte frumosul studiu din tinerețe al lui Argan despre *Palladio și critica neoclasică*, unde scrie (nici nu se putea o mai bună descriere a idealului estetic palladian) că specific pentru Palladio este „să înțelegi, subordonînd-o, funcția în reprezentare și realitatea în aparență", astfel încît efectul vizual al unei coloane sau al unei cornișe este, în arhitectura lui Palladio, „independentă de greutatea pe care acea coloană sau acea cornișă o suportă sau o exercită" [2].

Frumusețea, înțeleasă, așadar, nu ca o categorie a funcției, ci a reprezentării, nu a realității, ci a aparenței. Nu în zadar Argan l-a indicat, în acel studiu al său din 1930, pe Goethe drept criticul care cel dintîi și mai bine decît oricare altul a știut să contrapună criticilor din partea unora dintre contemporani acea pătrunzătoare înțelegere a artei palladiene pe care doar punctul de vedere al poetului a știut să o cucerească. Sînt folositoare, prin urmare, cîteva sublinieri din comentariile lui Argan la citatele sale din Goethe; este demnă de reținut afirmația potrivit căreia Goethe și-a dat seama că, în arhitectura lui Palladio, problema se deplasa „de la o perfectibilitate obiectivă și absolută a unui raport dintre elemente, interpretat din punct de vedere rațional, la o capacitate subiectivă de expresie din partea artistului" [3], depășind astfel antiteza dintre realitate și aparență, tradusă de Milizia în antiteza dintre *filosofic* și *bizar*, „în realitatea intimă și spirituală a unei iluzii care poate țîșni din sufletul unui poet ca vis, pentru a se fixa în poezie ca realitate" [4].

Poezia ca realitate poate să însemne o reabilitare estetică a aparenței, ce poate fi, în arhitectură, *mai mult decît funcție*, după cum în limbaj expresia este *mai mult decît comunicare*. Și un al treilea lucru — „ein drittes", cum spune Goethe: „ceva cu adevărat divin, așa cum ar fi

Scanned with OKEN Scanner

forma realizată de un mare poet", care din adevăr și ficțiune [„aus Wahrheit und Lüge"] plăsmuiește un al treilea lucru, a cărui existență fictivă ne fascinează" [5]. În același fel în care marea poezie este dincolo de adevăr și de ficțiune, tot astfel cînd cineva observă „la fața locului splendidele edificii construite de Palladio, își poate da seama că acestea sînt nelalocul lor în raport cu necesitățile meschine și sordide ale vieții, dar tocmai din această cauză autorul lor poate fi considerat drept unul care vrea să le dea oamenilor o idee măreață despre ei înșiși și de a face să răsară în ei sentimentul frumuseții la care poate ajunge o existență cu adevărat nobilă" [6]. Și filosoful poate astfel înregistra, în acest punct, o primă achiziție teoretică în conceptul de *arhitectură ca poezie:* în care ar putea fi incluse, eventual, cel de *arhitectură ca artă plastică* și cel de *arhitectură ca pictură*; asupra acestui din urmă concept s-a oprit deja în secolul al XVIII-lea Algarotti, cel dintîi care a subliniat strînsa legătură dintre arhitectura lui Palladio și pictura lui Veronese [7].

Arhitectura ca poezie este o identificare extrem de inactuală în vremuri scientiste și antipoetice ca acelea în care am fost „aruncați" — am folosit aici (și cu o libertate excesivă) o metaforă de sorginte heideggeriană... Dar nu de aceasta trebuie să ne ocupăm aici și acum, problema noastră fiind aceea de a reconstrui și expune în termeni logici teoria despre frumos și artă pe temeiul cărora a construit Palladio, termeni prezenți în enunțurile teoretice cu care el voia să-și susțină opera. Iar o noțiune precum aceea de „arhitectură ca poezie", care se degajă din reinterpretarea criticii settecentești, așa cum o putem face călăuziți de Argan, ne ajută fără discuție să luăm cunoștință, din punct de vedere filosofic, de ceea ce a vrut să spună Palladio atunci cînd, într-o dedicație făcută contelui Giacomo Angarano, își definea propria teorie cu termenii de „a construi bine și elegant". Nu întîmplător una dintre paginile cele mai pătrunzătoare din cîte

Scanned with OKEN Scanner

au fost scrise în secolul nostru despre Palladio și estetica sa o datorăm unui poet și eseist astăzi neglijat — Hugo von Homannsthal, care a scris-o în 1903, în timpul unei scurte șederi la Vicenza, în care vizitarea Rotondei a fost încununarea acestui popas. Și este bine să citim această pagină a lui Hofmannsthal în frumoasa traducere pe care ne-a lăsat-o Leone Traverso: „... o colină. La poalele ei zace Vicenza, bîntuită de palate. Aici s-a urcat constructorul palatelor și a văzut că vîrful acestui blînd colnic încununa peisajul. Iar el a încununat colnicul cu cel mai frumos dintre visele sale. Pe această colină, Palladio a construit Rotonda. Nu este nici casă, nici templu, dar este și una și alta deopotrivă. Este o uriașă sală rotundă, acoperită cu o cupolă și prin patru uși dă spre patru vestibuluri drepte cu coloane, vestibuluri care se revarsă fiecare în afară pe cîte o scară. Totul este subordonat măreției acestei Rotonde: camerele casei sînt construite în pilaștri, în arcele care susțin acel mare și desăvîrșit cerc; numeroase încăperi înconjoară, ascunse, frontonul Rotondei și debușează sub cupolă în sala cea înaltă; alte camere sînt scufundate sub cele patru scări și privesc în afară prin ferestre zăbrelite, tăcute ca niște sclavi pe al căror grumaz apasă acea magnifică greutate... Niște dimensiuni uriașe fac impunătoare aceste patru scări, îndreptate spre munți, spre mare, spre cîmpie și spre oraș... Ceea ce încoronează colina de la Vicenza nu mai este templu, nu mai este casă, este mai mult decît una și cealaltă. Un vis nemuritor, un simbol apărut în mod miraculos, către care parcă se întinde avîntul munților din depărtare, avîntul apelor zbuciumate, și în cele din urmă îl ajunge, îi străbate cupola și la cele patru scări se supune liniștit, mîntuit ca un simbol...“ [8].

„Un vis nemuritor, un scop minunat modelat care pare să năzuiască spre munții îndepărtați și spre apele puternice“ [9]. Aceste opinii ale lui Hofmannsthal nu sînt de bună seamă judecata unui comentator lirico-fantastic; ba din contră,

Scanned with OKEN Scanner

în ele găsim un suport pentru a ajunge la acea idee a naturii ca model și punct de referință pentru frumusețea arhitecturală, care am putea să considerăm că și-a găsit unul dintre focare în estetica lui Palladio, adică în filosofia sa implicită, reprezentabilă din punct de vedere figurativ printr-o elipsă; celălalt focar fiind constituit de acea antichitate pe care Palladio a învățat s-o iubească, ba chiar s-o venereze, la școala lui Trissino și apoi a lui Barbaro, poate că nu fără influența directă sau mediată a unui text pe care Aldo Manuzio l-a publicat la Veneția cu nouă ani înainte de nașterea lui Palladio, și anume *Hypnerotomachia Poliphili*, cu accente în care parcă simți că vibrează un ecou din anumite pasaje ale tratatului palladian: „... în vremile noastre diferitele graiuri și limba întregii țări și arta construcției specifică nouă au ajuns precum oamenii morți și îngropați. O, respingător și barbar sacrilegiu, cum ai înecat cea mai nobilă parte a prețiosului tezaur și sanctuar latin și arta atît de prețuită, în zilele noastre pîngărită de blestemata ignoranță cumplit ofensatoare. Și care, însoțindu-se cu o fremătare nesățioasă și cu o perfidă avariție, a orbit acea parte atît de desăvîrșită și de minunată prin care Roma a devenit o Împărătească sublimă și rătăcitoare... O, sfintele arte ale patriei antice, ce lipsă de omenie a înecat virtutea voastră, ducînd cu voi în mormînt atîtea bogății ale patriei noastre vitregite?..."[10].

Natura și antichitatea, antichitatea și natura sînt într-adevăr protagonistele teoretice din *Cele patru cărți:* arhitectura fiind imitatoare a naturii, se susține în lucrare, „nici unul dintre lucruri nu are de suferit, indiferent cît de înstrăinat și de depărtat ar fi de ceea ce arată natura"; iar maniera antică de a construi constituie un exemplu absolut pentru „frumusețea", „splendoarea" și „grația" unei construcții „împodobite" care să se bazeze pe „frumoasele proporții". În timp ce „acel mod învechit de a construi fără grație și fără pic de frumusețe" este contrar manierei anticilor de a înălța edificii. Pentru Palladio, ca și pentru

Scanned with OKEN Scanner

admiratorul său englez, Inigo Jones — la 100 de ani după el — (și apoi pentru Goethe „italianul") *le retour d'Italie* se identifica cu arhitectura gotică. Cel ce vrea să construiască cu grație și frumusețe este necesar să-și asume ca model antichitatea, după cum este necesar să rămînă fidel naturii de la care imită „simplitatea", tot ce este „bun", „adevărat" și „modul frumos de a construi". Iar scopul imitării naturii, ca și cel pe care și-l propune imitarea antichității, constituie, pentru Palladio, frumusețea reprezentativă: „grația frumoasă înseamnă să fii văzut și să vezi afară", așa cum scria el, sfătuind să fie înălțată construcția cu încăperi de locuit și de primire, iar la demisol să fie amenajate depozite, pivnițe, spălătorii și alte dependințe pur și simplu funcționale.

Palladio a observat și a studiat antichitatea și natura ca poet, nu ca om de știință sau istoric: și pentru modul său de a înțelege raportul dintre arhitectură și natură, un exemplu probator absolut este pagina din *Cele patru cărți* în care descrie locul unde se înalță Rotonda. O pagină care merită să fie reamintită de noi pentru concordanța sa (deși diferită și cu o scriitură mult mai concisă) cu aceea a lui Hofmannsthal, care aproape sigur nu a citit *Cele patru cărți*, unde rezuma printr-o definiție a arhitecturii ca *vis*, adică *poezie*, sensul și valoarea operei palladiene și, am zice chiar, teoria lui Palladio: „... locul este dintre cele mai plăcute la vedere și mai încîntătoare din cîte se pot găsi, întrucît se află deasupra unui mic munte foarte ușor de urcat și într-o parte este scăldat de Bacchiglione, un rîu navigabil, iar de cealaltă parte este înconjurat de alte coline de asemenea deosebit de plăcute, care îi dau aspectul unui foarte mare teatru, iar toate terenurile sînt cultivate și dau rod îmbelșugat de fructe gustoase și struguri foarte buni; unde, întrucît se bucură din toate părțile de priveliști minunate, dintre care unele sînt mai apropiate, altele mai depărtate, iar altele se pierd în zare, s-au făcut logii pe toate cele patru fațade..." [11].

Scanned with OKEN Scanner

Natură și antichitate. Natura care de la vilă vrea să încînte într-un spectacol „care poate fi văzut din toate părțile“ ; iar dacă o privim dintr-un punct oarecare al peisajului înconjurător (despre care în relatarea lui Palladio se înțelege că ar fi dispus aproape în cercuri concentrice), vila, cu cele patru logii ale sale, toate egale între ele, se constituie ca un centru ideal: un punct de referință în care statuile de pe scări, de pe frontoane și de pe cupolă anunță prezența omului ca protagonist al acelei continuități ideale, în artă, a naturii și a istoriei care — în construcția situată în centrul naturii și morfologic corespunzătoare, în propria circularitate, circularității însăși a naturii ca peisaj — construcție ce se definește după felul cum ia antichitatea ca model, repropunînd într-o formă nouă porticurile, scările și frontispiciile templelor. Or, acestea sînt elemente ale arhitecturii sacre, care trecute în arhitectura civilă *servesc în mare măsură măreției și splendorii operei ;* în timp ce poziția centrală a omului între natură și istorie este subliniată de forma cu plan centrat, care introduce însăși forma universului, potrivit unei concepții a platonismului umanist, despre care Palladio trebuie să fi aflat, direct sau indirect, în cercurile culturale în care și-a desăvîrșit formația sa spirituală.

Lui Wittkower îi revine meritul de a fi pus în lumină corelația care există, fără îndoială, între preferința renascentistă pentru construcțiile arhitecturale religioase cu plan centrat și gîndirea lui Cusanus, pentru care, așa cum se știe, cercul și sfera erau formele cele mai desăvîrșite [12]: „Circulus est figura perfecta unitatis et simplicitatis... Omnis enim diversitas in ipso est identitas... Tanta quidem est ejus unissima duratio, quod praeteritum non est aliud a futuro et futurum non est aliud a praesenti in ea ; sed sunt unissima duratio sive aeternitas sine principio et fine. Tantum est in ipso principium, quod finis est in ipso principium... Principium omnium quia centrum: finis omnium quia circumferentia: medium omnium quia diameter “ [13]: „Cercul este figura perfectă a

Scanned with OKEN Scanner

unității și simplității... Orice diversitate este în el de fapt identitate... Atît de mult este într-adevăr persistența sa absolut unică, încît trecutul nu este în el diferit de viitor și nici viitorul nu este, în el, diferit de prezent; sînt mai curînd persistență unică sau eternitate care nu are nici început și nici sfîrșit, pentru că în el începutul este în aceeași măsură sfîrșit, după cum și sfîrșitul este început"; „... erit machina mundi quasi habens undique centrum et nullibi circumferentiam, quoniam ejus circumferentia et centrum est Deus, qui est undique et nullibi" [14]: „... mașina lumii va fi de parcă și-ar avea centrul pretutindeni și circumferința nicăieri, în așa fel încît centrul său și circumferința sa este Dumnezeu, care este pretutindeni și nicăieri". „In circulo enim, ubi non est principium nec finis, cum nullus punctus in eo sit, qui potius sit principium quam finis, video imaginem aeternitatis" [15]: „Într-adevăr în cer, unde nu este nici început, nici sfîrșit, nici un punct neexistînd în el care să fie început mai degrabă decît sfîrșit, văd imaginea eternității...". Și nu poate să nu sară în ochi analogia dintre aceste afirmații ale lui Cusanus și considerațiile lui Palladio despre bisericile cu planul centrat din *A patra carte de arhitectură*, capitolul al doilea: „... pentru a păstra Frumusețea în legătură cu forma templelor, o vom alege pe cea mai perfectă și mai desăvîrșită; și întrucît cea rotundă este o asemenea formă, pentru că ea singură dintre toate figurile este simplă, uniformă, egală, puternică și încăpătoare, vom face templele rotunde; lor li se potrivește în cea mai mare măsură această figură, întrucît este închisă în sine, fără început și fără sfîrșit, nici nu se poate distinge un punct de altul, avînd părțile asemănătoare între ele, toate participînd la realizarea întregului și în cele din urmă regăsindu-se în orice parte a sa extremitatea la egală distanță de mijloc, această figură este foarte nimerită ca să demonstreze unitatea, esența infinită, uniformitatea și Dreptatea lui Dumnezeu. Dincolo de aceasta nu se poate nega faptul că trăinicia și continuitatea

Scanned with OKEN Scanner

nu trebuie să mai fie căutate în temple, mai mult decît în alte construcţii, întrucît acestea sînt dedicate lui Dumnezeu Atotputernicul şi păstrează în ele vestigii ale oraşelor cele mai celebre şi mai demne de a fi păstrate în memorie; iată de ce şi pentru acest motiv trebuie să se spună că figura rotundă în care nu există nici un unghi îşi găseşte în templu cea mai deplină expresie".

Putem să subliniem că teoriile lui Cusanus au găsit un ecou aproape deplin în această pagină din *Cele patru cărţi* dedicată bisericilor cu plan centrat. Şi este de ajuns să subliniem, pentru a dovedi acest lucru, unele corespondenţe nu numai verbale, ci şi conceptuale, atît de evidente încît frapează: *cercul, figura perfectă a unităţii şi a simplităţii* (Cusanus), este, în textul lui Palladio, considerat figura *cea mai perfectă, simplă, uniformă* în care nu se poate găsi *nici început, nici sfîrşit, neputînd să fie deosebit unul de altul.* Cusanus a scris de mai multe ori că în cerc nu se găseşte nici un punct „qui potius sit, principium quam finis"; Cusanus a spus că *maşina lumii are centru pretutindeni şi circumferinţa nicăieri*, iar Palladio, în introducerea la *Cele patru cărţi*, va spune că templele pe care le facem trebuie să fie asemeni acelei *frumoase maşini a lumii* unde cerurile se păstrează pe ele însele „cu atît de suava armonie a mişcării lor temperate". E destul de probabil ca Palladio să fi avut cunoştinţă de gîndirea lui Cusanus, chiar dacă indirect, după cum probabil e că această filosofie a lui Niccolò da Cusa nu le era necunoscută maeştrilor săi umanişti şi celor care îi comandau lucrări; cu atît mai mult cu cît scrierile cardinalului episcop de Bressanone au fost publicate — în cele patru ediţii apărute la Paris, Strasbourg, Milano şi Basel, între 1488 şi 1565 [16] — în vremea în care Palladio era în plină activitate. Ceea ce frapează însă în această Rotondă este extinderea planului centrat — a cărui sacralitate originară, ca şi platonismul fundamental, nimeni nu le pune la îndoială — într-o lucrare de arhitectură civilă. Este o extindere care corespunde probabil mult

Scanned with OKEN Scanner

mai bine gîndirii lui Palladio și a celui care a comandat această lucrare, monseniorul Almerico, și anume de a o interpreta ca pe o consacrare a arhitecturii civile, iar nu ca pe o „desacralizare" a arhitecturii religioase.

A interpreta, prin urmare, adoptarea în arhitectura civilă a planului centrat și a frontoanelor templului clasic ca o consacrare a arhitecturii profane ar corespunde, așadar, mai bine caracteristicii poetice fundamentale a conceptului palladian de arhitectură: acest caracter *poetic* fiind, în arhitectură, ca și în celelalte arte, calitatea necesară care îmbină *sacrul* cu *profanul*, întrucît desprinde ceea ce este *profan* din servitutea funcțională și înălțînd-o la *libertatea* și *solemnitatea* specifice *sacrului;* iar asupra locurilor profane, destinate vieții de zi cu zi, aduce lumina sacralității, alcătuirea sa ca reprezentare a timpului infinit într-un spațiu finit, potrivit lecției platonice a lui Cusanus, care vedea în cerc simbolul eternității.

Prin urmare sacralitatea înțeleasă ca transcendere, poetică și plastică, a funcției în reprezentare, a tehnicii în imagine, a materiei în formă: „construcțiile sînt apreciate mai mult pentru formă decît pentru materialele din care sînt făcute", citim în relatarea pe care Palladio a redactat-o în legătură cu Domul din Brescia [17], iar în această retrogradare a funcționalității față de reprezentativitate, arhitectura sacră, care este o arhitectură instituțional-reprezentativă și numai reprezentativă, se constituie ca un model pentru orice altă arhitectură — fără distincție între sacralitatea *păgînă* și sacralitatea *creștină:* cultura umanistă, profesată de Palladio, vedea în antichitate o pregătire a creștinismului, continuator, la rîndul său, și moștenitor al antichității clasice, ca și a vechii legi ebraice[18]. Iar solemnitatea statuilor, care celebrează figura omului ca protagonist al istoriei în care natura și arta converg, constituie unul dintre elementele pentru care arhitectura civilă se configurează după chipul și asemănarea celei cu destinație sacră, din care

Scanned with OKEN Scanner

reflectă picturalitatea, plasticitatea și poeticitatea.

În edificiile publice, predominanța reprezentativității se exprimă în monumentalitatea autoreprezentativă și autocelebratoare prin care destinația edificiului se relevă pe sine însăși: o armonie a varietății și a numărului ornamentelor. Dacă edificiul sacru constituie cea mai de seamă și mai caracteristică podoabă în claritatea și simplitatea care reprezintă Unul mai mult decît multiplul, lumina albă mai mult decît culorile, în schimb edificiul public pretinde o mai mare bogăție și un caracter frapant al ornamentelor sensibile, care astfel să-l diferențieze de construcțiile de cult și de locuințele particulare. Şi ar fi necesar, în acest punct, să ne imaginăm un oraș palladian ideal care să aibă, din punct de vedere estetic, templul ca centru, adică edificiile cu arhitectură sacră, potrivit indicațiilor teoretice conținute în *Cele patru cărți*: „... vom alege acele locuri pentru construirea templelor, care se află în partea cea mai nobilă și mai cunoscută a orașului, departe de locurile necinstite, în spații deschise și frumos împodobite, din care pornesc multe străzi, în așa fel încît orice parte a templului să poată fi văzută în toată splendoarea trezind evlavie și uimire în oricine îl vede și îl admiră...". Transcedența reprezentării în raport cu funcția devine calitate precumpănitoare și centralitate a amplasării în spațiul urban, unde, alături de edificiile sacre, se înșiră cele destinate funcțiilor publice: „...edificiile publice — întrucît sînt de dimensiuni mai mari și se fac cu ornamente mai deosebite decît edificiile particulare — sînt spre folosul și nevoia tuturor, prinții au posibilitatea să facă cunoscută lumii generozitatea sufletului lor, iar arhitecții au o foarte bună ocazie de a dovedi valoarea lor în născociri frumoase și minunate...".

De la templu (numit mereu astfel de către Palladio, pentru a sublinia continuitatea arhitecturii sacre creștine din cea păgînă a lumii antice romane), frumusețea ca o caracteristică poetică a arhitecturii o putem transpune în edificiile publice,

Scanned with OKEN Scanner

care constituie, am putea spune, o ipostază estetică intermediară între construcțiile sacre și cele ale arhitecturii profane. Nu întîmplător Palladio i-a dat numele vechi, precreștin, de bazilică — nume care în lumea creștină era rezervat construcțiilor de cult — Palatului Justiției, renovat de el, avînd convingerea că a construit unul dintre *cele mai mari și mai frumoase* edificii „care au fost făcute din antichitate și pînă acum, atît ca mărime, cît și din punctul de vedere al ornamentelor sale și al materialului folosit, căci e în întregime din piatră naturală foarte dură; iar toate pietrele au fost adunate și așezate laolaltă cu cea mai mare grijă". Bazilica, imagine plastică, modelată în piatră, a propriei destinații, aceea de edificiu public; iar cu ornamentele sale se constituie într-un fel de omagiu civic adus omului, elogiu finalizat în statui care sînt prelungirea ideală a fiecărui pilastru: întregul edificiu capătă astfel reprezentativitate elocventă în sens strict umanist, iar împreună cu Loggia, construită cu 25 de ani mai tîrziu, atestă o concepție despre frumusețea arhitecturală ca frumusețe poetică, adică fantastică („visul" despre care vorbea la timpul său Hofmannsthal) și nu „constructivă", adică raționalistă. Este visul care se înfăptuiește într-o lume în întregime poetizată și de aceea orașul este un oraș *monumental*, pe care, parafrazînd liber distincția pertinentă a lui Argan, putem să-l numim oraș în întregime *poezie*, adică *oraș fără proză*. Parametrul său ideal urmează să fie reconstruit după lămurirea modului în care ideea palladiană de frumusețe se autodetermină trecînd fără nici o dificultate de la arhitectura sacră la cea civilă; arhitectură a cărei „formă" și „ornament" își găsesc o exprimare desăvîrșită în teatru, edificiu reprezentativ prin excelență, datorită caracterului său civil; în el, reprezentativitatea ca scop al funcției este analoagă, în lumea profană a arhitecturii civile, cu ceea ce în arhitectura sacră este reprezentativitatea absolută a bisericilor.

În Teatrul Olimpic, loc destinat unei reprezentații care vrea să fie rit profan, corespunzător

Scanned with OKEN Scanner

ritualității sacre a slujbelor religioase celebrate în biserici, reprezentativ este chiar raportul formă-materie, ilustrat de aparența de piatră și marmură impusă lemnului și stucului: pînă la amăgirea confirmată în elogiul adus la Vicenza de către Bernardino Baldi pentru al său „marmoreo seu lapideo theatro". Iar tema reprezentativității monumentale, culminînd cu figura umană, care încununase ornamentarea bazilicii prin statuile așezate pe pilaștri reapare aici cu un înțeles asemănător în statuile corespunzătoare coloanelor, deasupra balustradei care încununează porticul interior. Iar statuile de acolo își găsesc corespondență în fațada avanscenei, pe cele două laturi ale arcului triumfal, care se deschide înspre alte spații amăgitoare, cele ale perspectivelor trunchiate. Din punctul de vedere al teoriei frumuseții ca reprezentativitate, să ni se îngăduie să interpretăm aceasta „ca pe un motiv deja gîndit și prevăzut de Palladio pentru teatrul său"[19], acceptînd astfel punctul de vedere al lui Licisco Magagnato. Nu întîmplător o poetesă franceză, Marie Anne de la Page, Madame du Bocage, prietenă cu Voltaire și membră a mai multor academii din Europa, între care Arcadia, vizitînd Vicenza în 1757 s-a entuziasmat la vederea „scărilor încununate de o balustradă pe care domină (expresia este textuală) 30 de statui mai mari decît modelele reale, toate avînd puritatea marmurei..."[20]. De fapt, Madame du Bocage nutrea admirație pentru Palladio de mai bine de șapte ani, adică din momentul în care îl vizitase pe contele Burlington la vila pe care acesta și-o construise imitînd Rotonda. Iar de vila lui Burlington ea își amintise atunci cînd marchizul Capra o primise în „încîntătorul castel, care" — potrivit spuselor sale — „a constituit un model pentru cele ale lui Marly, Navarra, Burlington..."[21].

Referirea la cele două faze ale influenței lui Palladio în Anglia (prima fiind după revenirea din Italia a lui Inigo Jones, în 1615, iar a doua chiar după călătoria lui Richard Boyle, al treilea conte de Burlington) este obligatorie, dacă ne propu-

Scanned with OKEN Scanner

nem să înțelegem estetica lui Palladio, întrucît mai cu seamă interpretarea burlingtoniană și postburlingtoniană ne ajută să înțelegem o latură a esteticii palladiene, a filosofiei *tout court* implicită în ea și pe care tocmai acei nobili englezi au fost primii care au înțeles-o interpretînd vila ca pe un palat la țară, iar palatul ca pe o vilă la oraș: unitate ideală dintre antichitate (orașul, după modelul Romei) și natură [22]. Prin urmare, locurile de la țară, în care vila aduce luxul și condițiile de confort din oraș. Lumea engleză, rînduită estetic prin ochii educați de vederea operelor lui Palladio și cu mintea formată prin studierea *Celor patru cărți*, este o lume poetizată potrivit învățămintelor pe care Palladio le-a formulat comentîndu-l pe Vitruviu: „nu poate fi numită perfectă acea operă care a fost utilă, dar pentru puțină vreme sau care a durat mai multă vreme, dar nu a fost comodă, ori, deși avînd ambele calități, nu avea în sine nici o grație...“ [23]. Iar această idee a unei grații ca perfecțiune a trăiniciei, utilității și comodității edificiilor venea de la englezii din secolul al XVIII-lea, fiind interpretată în sensul dat de *Cartea întîi*, unde Palladio expune un fel de istorie ideală a arhitecturii ce-și are propria origine în „casele particularilor“: „... fiind foarte verosimilă ideea că înainte omul își făcea singur locuința și mai apoi, văzînd că trebuie să recurgă la ajutorul celorlalți oameni pentru a face acele lucruri care ar putea să-l facă fericit (dacă poate fi găsită vreo fericire aici, pe pămînt), și-a dorit și i-a plăcut desigur compania celorlalți oameni. Iar din mai multe case s-au făcut tîrguri, din mai multe tîrguri s-au născut apoi orașe, iar în acestea s-au ivit locurile și edificiile publice...“.

O civilizație cum era cea engleză a secolului al XVIII-lea nu putea interpreta altfel învățătura lui Palladio, întrucît era o societate atașată de idealul primatului „particularului“ asupra „publicului“, caracterizat așadar printr-o concepție despre instituțiile publice bazate pe libertatea individuală și înființate pentru a garanta libertatea

Scanned with OKEN Scanner

indivizilor; orașul, statul și însăși religia fiind tot atîtea proiecții instituționale și teoretice ale acestei libertăți care sancționează caracterul ei absolut și inalienabil. Arhitectura palatelor și vilelor palladiene nu putea, drept urmare, să nu se propună ca model pentru o arhitectură citadină, care, în oraș, își propunea să garanteze acea *privacy* din vilele de la țară și, o dată cu această *privacy*, să fie menținute întrecerea reciprocă, conviețuirea în condiții de bună vecinătate, respectarea drepturilor și a fericirii fiecăruia; or toate acestea erau concepute de oraș conform teoriei palladiene. Iar conviețuirea citadină, dacă este concepută ca o prelungire a solitudinii campestre și a raporturilor sale de vecinătate, atunci scopul arhitecturii domestice este de a face în așa fel încît fiecare să construiască pentru sine case frumoase și confortabile; și să le grupeze în așa fel încît situarea lor laolaltă, ca o coexistență a modului lor de a fi frumoase, să sporească și să întărească fericirea tuturor. Luxul, ornamentul, coloanele, timpanele, întrepătrunderea diferitelor ordine arhitecturale, șirurile de coloane uriașe, statuile, atlanții, tot repertoriul formal al arhitecturii palladiene se configurează, prin urmare, ca o condiție a unei frumuseți urbane la care sînt chemați să se bucure toți, și nu numai proprietarii sau cei ce locuiesc în clădirile respective. Individualismul liberal englez, care este moștenitorul individualismului aristocratico-umanist al celor pentru care a lucrat Palladio, a înțeles să refacă pe pămîntul britanic imaginea admirată în timpul călătoriilor în Italia: orașele în care bogăția și puterea cetățenilor particulari se converteau în inițiative de ordin arhitectural, care prin frumusețea lor transformau în serviciu public comoditatea și luxul particular, făcînd să se asemene, din punct de vedere tipologic, arhitectura domestică și cea a edificiilor publice.

Ne dăm seama așadar că anumite afirmații care pot fi citite în *Cartea a doua* nu sînt formule retorice, ci atestări fundamentale ale esteticii palladiene. *Conții Valmarana au construit* „pentru pro-

Scanned with OKEN Scanner

pria lor onoare, pentru confortul și podoaba ținutului lor, după planurile prezentate aici; dar nu au lipsit aceste edificii de nici unul dintre ornamentele pe care le pretindeau, precum stucaturi, picturi...“; iar *domnul Giulio Capra*, „pentru podoaba ținutului său mai mult decît pentru propria trebuință, a pregătit materialul pentru construcție... într-un loc deosebit de frumos, pe strada principală a orașului. Această casă va avea curte, logii, saloane și camere, dintre care unele vor fi mari, altele mijlocii și altele mici. Forma va fi frumoasă și variată, și desigur că acest nobil va avea o casă demnă de toată lauda și minunată, așa cum merită sufletul său nobil“. Ca reprezentativitate ce prisosește față de funcția utilitară a locuinței, frumusețea este, în casele particulare, latura strict civilă și socială; ba mai mult, latura în care cel ce comandă își exprimă propria calitate de cetățean: acesta este un concept destul de dificil de acceptat pentru noi cei care am fost educați în sensul unei identificări a moralității arhitectonice cu un utilitarism atît de grosolan, încît ar putea înfuria și sufletele cele mai concesive.

Confortul, durabilitatea și trăinicia, într-un cuvînt *utilitatea*, dacă interpretăm în mod strict teoriile plalladiene, constituie latura individualistă am zice chiar *egoistă* a arhitecturii de locuințe: datorită ei, o casă nu înfrumusețează orașul, bucurînd privirea tuturor locuitorilor (dar adesea jignindu-i, pentru că urîțește chipul orașului lor), întrucît rămîne strict *particulară* în motivațiile și finalitatea sa — numai particularii, fie ei proprietari sau locatari, putînd să beneficieze de ea: în timp ce *frumusețea*, adică expresivitatea care domină armonia funcțională — adică acea calitate prin care un edificiu construit de un particular, pentru propria utilitate — devine un bun public, la care totuși sînt chemați să se bucure: adică cei care frecventează *apartamentele nobililor*, *birourile avocaților și ale funcționarilor publici*, *prăvăliile negustorilor* și toți cei care trăiesc în oraș, *chiar dacă Orașul nu este altceva decît o casă mare*: o

Scanned with OKEN Scanner

casă a cărei frumuseţe „interioară“ este dată şi de frumuseţea „exterioară“ a locuinţelor particulare. Nu întîmplător Palladio consideră ca pe un fel de datorie civică de *cea mai mare însemnătate pentru Republică* construirea de locuinţe particulare cu o *formă frumoasă şi variată*; precum aceea care, împreună cu locul ales, făceau casa proiectată de Palladio pentru domnul Giulio Capra atît de slăvită şi de magnifică.

Ne dăm seama, aşadar, de importanţa ornamentului, care în tipologia arhitecturală palladiană înalţă, din punct de vedere estetic, dar şi din punct de vedere moral şi social, construcţiile de locuinţe la nivelul edificiilor de utilitate publică; caracterul precumpănitor al „reprezentării“, ca primat axiologic, am putea zice, al conceptului vitruvian de „venustas“ nu îmbracă numai latura constructivă, întrucît este predominant ceea ce în clădire este reprezentativ faţă de ceea ce este numai funcţional: în realitate, caracterul precumpănitor al reprezentării este o predominanţă cu finalitate, pentru care valoarea estetică se constituie ca bază a acelei importanţe civice şi sociale a construcţiei, care nu poate proveni de la funcţionalitatea sa pragmatică, aceasta referindu-se numai la faptul că o construcţie poate fi „utilizată“: în timp ce frumuseţea îi vizează pe toţi în măsura în care capacitatea unui edificiu de a fi contemplat are ca destinatari pe toţi locuitorii oraşului, dar şi pe cei care se află pentru o vreme acolo, în calitate de oaspeţi sau de simpli călători.

Lucrurile nu stau altfel dacă ne gîndim la concepţia pe care Palladio o avea în minte cînd proiecta vile şi case la ţară: şi aici, „reprezentativitatea“ domină în comparaţie cu „funcţiunea“; singura diferenţă constînd în aceea că, la vile, rolul contemplării este unul soteriologic, în sens umanist, nu în sens ascetic, şi chiar unul civico-social, cu toate că Palladio lasă în mod clar să se înţeleagă că spiritele capabile de contemplare campestră ar fi dotate cu un spirit civic mai robust. Dar ar fi bine să ne documentăm chiar din textul

Scanned with OKEN Scanner

lui Palladio, a cărui claritate oferă filosofului numeroase prilejuri de meditație: „Casele de la oraș oferă într-adevăr nobilului confort și strălucire, trebuind să locuiască în ele tot timpul cît va fi necesar pentru rezolvarea treburilor publice și personale. Împăcare și mult folos poate să obțină, însă, și din casele de la țară, unde își va petrece restul timpului pentru a privi și a-și împodobi proprietățile, cu multă iscusință și cu pricepere în agricultură, sporindu-și averea și unde, făcînd mișcare — întrucît la țară se obișnuiește să se meargă pe jos sau călare — corpul își va menține cu mai multă ușurință forța și sănătatea și unde, în sfîrșit, inima, obosită din cauza agitațiilor din oraș, *se reface și se împacă*, putînd să se ocupe în liniște de studiul literaturii și de *contemplație*. Iată de ce înțelepții din vechime obișnuiau adesea să se retragă în asemenea locuri unde erau vizitați de prieteni de calitate sau de rude și unde, avînd case, grădini, fîntîni și alte locuri odihnitoare, puteau, prin firea lor virtuoasă, să ducă o viață binecuvîntată, atît cît se poate atinge aici pe pămînt...“[24].

În proiectarea vilelor, așa cum este expusă teoretic această problemă în *Cele patru cărți* (deosebit de valoroase sînt paginile dedicate vilei Barbaro di Maser sau cele în care se vorbește despre vila Trissino, de la Meledo; iar pe cele consacrate Rotondei le-am citat deja), alegerea amplasamentului este, din punctul de vedere al frumuseții, corespunzător reprezentativității construcției, cu atît mai mult cu cît culturile, avînd caracter reprezentativ, mai mult decît funcțional, așa cum sînt „grădinile și livezile“, sînt definite de Palladio „sufletul și desfătarea vieții la țară“ [25]. Cu cît vila este mai reprezentativă, și deci mai frumoasă, cu întregul său complex agricol, cu atît mai mult înfrumusețează ținutul în care se găsește și care sporește plăcerea celui ce o îngrijește și cu atît mai mult a trăi într-o vilă și a munci în ea, sau a fi găzduit acolo, este folositor din punct de vedere fizic și spiritual, iar prin plăcerea estetică se educă spiritul întru vir-

Scanned with OKEN Scanner

tute. Iar faptul că o asemenea concepție își avea rădăcini în cultura umanistă cunoscută atît de Palladio, cît și de cea mai mare parte dintre cei care îi comandau lucrări — o cultură ce promova ideea omului ca ființă a cărui moralitate publică și particulară se maturizează și sporește prin contemplare, prin meditația contemplativă și prin discuțiile pe care le stîrnește o contemplare în comun sau o meditație în comun — o confirmă și descrierea vilei Repeta din Campiglia dei Berici, vilă care, din păcate, acum nu mai există:„... aici se găsesc încăperi dintre care unele sînt dedicate Cumpătării, altele Justiției ori altor virtuți, cu picturi elogioase despre fiecare dintre acestea și care sînt în parte opera lui messer Battista Maganza, din Vicenza, pictor și poet deosebit: iar totul a fost făcut pentru ca acest nobil, care îi primește foarte bucuros pe cei care vin să-l caute, să poată să-i găzduiască pe cei veniți de departe și pe prieteni, în camera acelei Virtuți spre care ei par mai înclinați în sufletul lor...“; iar cuvintele de pe pereții sălilor vilei unde a fost sediul Academiei fundate de Gian Giorgio Trissino, ca o amintire a discuțiilor pe care le-a ascultat în tinerețea sa în Orti Oricellarii din Florența, rezumau, prin cuvintele lor, idealul de viață cultivat acolo: „Genio et studiis“, „Otio et musis“, „Virtuti et quieti“...

Vom înțege așadar de ce vilele palladiene fac parte, din punct de vedere constructiv, atît din tipologia caselor de locuit, cît și din aceea a templului; din această categorie, Rotonda (construită pentru canonicul Almerico într-un loc înălțat din cîmpie, așa după cum bisericile trebuiau construite, potrivit gîndirii lui Palladio, în locuri înălțate din orașe) are forma ideală, adică aceea cu plan centrat — așa încît putem să ne dăm seama acum cîtă înțelegere critică și teoretică există în afirmația poetică a lui Hofmannsthal potrivit căreia Rotonda, fără a fi nici casă, nici templu, era și una și alta în același timp: „Sie ist nicht Haus, nicht Tempel, und ist beides zugleich“. În soteriologia umanistă, prezentă la baza esteticii palladiene, nu există într-adevăr nici o soluție de

Scanned with OKEN Scanner

continuitate între *salvarea lumească*, aceea care în contemplaţia intimă a vieţii de la ţară educă sufletul spre virtuţi, şi *sănătatea religioasă*: pentru promovarea căreia există locuri destinate cultului, cu frumuseţea lor, care este înrudită şi diferită, totodată, de cea a locuinţelor de la oraş şi de la ţară, de a edificiilor de utilitate publică şi a teatrelor. Religia umaniştilor, care a fost şi religia lui Palladio, nu era în mod esenţial „diferită" de înţelepciune, de virtute, de fericirea terestră, ci constituia încoronarea acesteia; iar pentru umanişti aveau o intrinsecă valoare religioasă acea înţelepciune, acea virtute lumească, în legătură cu care lumea antică precreştină ne-a oferit modelele cele mai ilustre. Nu fără motive întemeiate, prin urmare, Palladio, aşa cum am văzut, situa pe aceeaşi linie de dezvoltare istorică, fără rupturi şi fără conflicte, arhitectura sacră a păgînismului antic şi cea a bisericilor creştine.

Oraşul ideal, ba am zice chiar lumea ideală a lui Palladio, a cărei realizare Hofmannsthal a numit-o visul lui Palladio.... Ne gîndim la acea pictură în care Canaletto, poate că sub impulsul unei sugestii venite de la Algarotti, a pictat podul Rialto aşa cum l-a proiectat Palladio, peste un Canal Grande imaginar, de pe care se zăreşte într-o parte bazilica din Vicenza, iar dincolo un palat palladian de folosinţă particulară; şi o întreagă mulţime de statui se îngrămădesc pe coamele clădirilor, pe baluştrii cornişelor; şi să îmbinăm această viziune fantastică cu aceea, foarte realistă, de care oricine se poate bucura — atîta timp cît va fi Veneţia, iar tehnologia nu o va distruge — numai dacă se aşază cu faţa spre Piaţetă şi îmbrăţişează dintr-o singură privire toată arhitectura sacră palladiană: San Giorgio, biserica delle Zitelle, Mîntuitorul... [26]. Şi cine ne va împiedica să ne închipuim acolo, în zare, nu recentele şi oribilele coproprietăţi din Lido, ci colinele înverzite pe care se înalţă Rotonda, gîndită şi construită la timpul său în vecinătatea unui fluviu navigabil? Nu se îndreptau oare către lagună ambarcaţiunile pe care, în 1786, Goethe le

Scanned with OKEN Scanner

vedea de la Rotondă despicînd apele rîului Bacchiglione, deplasîndu-se de la Verona către Brenta?

Este de bună seamă un vis: dar rămîne să ne întrebăm, dacă îi este îngăduit unui filosof să viseze, în ce măsură cercetarea noastră a fost făcută din punct de vedere filosofic: şi ne poate veni în ajutor Socrate, despre care ştim că a fost bîntuit, în închisoare, de vise, şi că acele vise l-au îndemnat stăruitor să se facă muzician. Dar oare nu era discipol al lui Socrate muzicianul Palladio al nostru, arhitectul care filosofa proiectînd şi construind, aşa după cum visul voia ca Socrate să filosofeze compunînd mituri şi nu raţionamente? Ar putea astfel să reiasă că interpretînd din punct de vedere teoretic visul lui Palladio acest lucru îi este de folos filosofului, furnizîndu-i instrumentele corespunzătoare, în domeniul în care este compentent, cel al *raţiunii* (raţiunea cea adevărată, care este în acelaşi timp şi logos şi mit: logos care înţelege mitul, mit care nu este refractar logosului; şi nu acea „raison" stridentă şi necizelată a raţionalismului demitizant), pentru a supune criticii impulsurile care au contribuit, în filosofie, ca şi în arhitectură, la înlocuirea logosului poetizant, comprehensiv faţă de mit, cu arida şi stridenta caricatură a sa: logicismul ostil naturii şi poeziei, în legătură cu care descoperim pe zi ce trece intransigenţa sa stupidă, care ameninţă să reducă la stadiu de maşină acel om a cărui imagine statuară o întîlnim atît de des de la înălţimea construcţiilor lui Palladio.

Prin urmare, omul mediator între natură şi istorie. Iar arta arhitecturii nu a făcut altceva, cred, atît timp cît a fost artă, decît să transforme istoria în imagine care trăieşte *în natură* şi nu *împotriva naturii*; şi să înalţe natura la o prezenţă care conţine în sine istoria. În acest punct problema devine aceea a examenului de conştiinţă şi fiecare dintre noi, arhitect sau filosof, face acest examen ca cetăţean al secolului al XX-lea, chiar dacă este, aşa cum sugerează Eugen Ionescu, cetăţean în pofida voinţei sale... Nimeni nu a

Scanned with OKEN Scanner

ales, pentru a trăi, acest secol: dar aici ne găsim și aici avem datoria să gîndim și să muncim, fiecare în domeniul său de competență. Profitînd și de lecția care ne vine de la umanismul lui Andrea Palladio.

NOTE

1 A se vedea Andrea Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana*, cit., vol. I, p. 263; și, aproape textual, Francesco Milizia, *Memorie degli architetti Antichi e Moderni*, Bassano, 1785, t. II, p. 43.

2 Giulio Carlo Argan, *Palladio e la critica neoclassica* (1930), în *Studi e note*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 75. Argan notează, în aceeași pagină, cu o referire explicită la criticile lui Milizia, care îl acuza pe Palladio că *nu a filosofat bine*, sau că a *filosofat pe jumătate*, că atunci cînd se definește „gustul lui Palladio ca cercetare a unui efect vizual, și iluzoriu, față de gustul constructiv și de proiectare specific roman", poziția antifilosofică și chiar antirațională a lui Palladio „încetează să fie o condamnare, devenind o determinare istorică": așa că însuși „Milizia ne conduce către o interpretare a lui Palladio ca pur realizator de efecte decorative și cromatice" *(ibidem*, p. 76*)*. Evident că ecuația filosofie-raționalism (și cu aceasta: funcție-realitate; reprezentare-aparență), implicită în critica pe care i-o face Milizia lui Palladio, provine din secularizarea iluministă a cartezianismului religios din care s-a inspirat acea *Logique* jansenistă de la Port Royal: dar cel care a arătat în ce măsură și cît de reductivă era identificarea filosofiei și raționalismului, în formularea lui Arnauld, a demonstrat-o, în 1706, Vico, în disertația *De nostri temporis studiorum ratione*.

3 *Palladio e la critica neoclassica*, cit., p. 78.

4 *Ibidem*, p. 77.

5 Cf. Goethe, *Italienische Reise*, Vicenza, 19 septembrie 1786.

6 *Ibidem*. Și ar trebui să citim în *Tagebücher*, jurnalul de călătorie destinat Carlottei von Stein, unele considerații care nu au mai fost apoi trecute în ediția definitivă (1815) a *Călătoriei în Italia:* „și astăzi m-am extaziat din nou datorită operelor lui Palladio și știu că acum n-am să plec atît de curînd"; „În seara aceasta am trecut înainte și înapoi prin Piață, timp de o oră și jumătate, pînă s-a înnoptat de-a binelea. Bazilica este și va rămîne o operă splendidă, cel care nu a văzut-o nici nu și-o poate închipui; și deosebit de frumoase sînt și cele patru coloane ale Căpităniei.

Scanned with OKEN Scanner

între aceste edificii Piaţa nu e mai lată de patruzeci de paşi, distanţă datorită căreia aceste clădiri cîştigă în măreţie" (20 septembrie 1786, în J. W. Goethe, *Tagebücher*, I, îngrijită de Gerhard Baumann, Cotta, Stuttgart, 1956, p. 216 şi 217). Bazilica şi Loggia sînt aici interpretate din punctul de vedere al unui călător ca prezenţe *în oraş* care constituie prezenţa *oraşului*. Şi pagina aceasta se încheie, după descrierea Rotondei şi a peisajului de care se bucură această construcţie, cu o judecată chiar asupra *prezenţei* oraşului: „În esenţă, Vicenza este splendid situată" — „Vicenza überhaupt liegt ganz herrlich". Iar în legătură cu imaginea oraşului palladian, neteoretizată mai înainte, a se citi ce scrie Renato Cevese în studiul *L'opera del Palladio*, apărut cu ocazia Expoziţiei palladiene din 1973: „Cel care, parcurgînd străzile Vicenzei, va observa prezenţele palladiene şi va sesiza dimensiunile şi formele acestora să acorde o atenţie vie şi ascuţită raportului dintre construcţii şi ambianţă. Acolo unde spaţiul urban permite, Palladio recurge la coloane uriaşe care trezesc efecte plastico-picturale energice datorită puternicelor semicoloane compozite în fundalul pieţei Castello, cu palatul Da Porto Breganze, şi în Piazza dei Signori cu Loggia Căpităniei; dar tratînd şi modulul colosal, el simte nevoia ca, într-o stradă îngustă, să înlocuiască viguroasele fusuri semicilindrice cu cele plate ale unor pilaştri: ca în cazul palatului Valmarana. Strada nu ar fi suportat nici un ieşind, cu toate că elementele formale ale acelei arhitecturi, de esenţă eroică, se retrag parcă în planuri foarte apropiate. Viceversa, spaţiul larg de amplă respiraţie al unei pieţe complet deschise, a cărei suprafaţă se prelungea dincolo de hiatusul provocat de prezenţa rîului, l-a stimulat pe Palladio în generoasa concepţie a palatului Chiericati, care captează atmosfera incluzînd-o chiar în organismul său. Este situaţia urbanistică în stare să stimuleze neîncetat fantezia artistului, gata să scoată din ea orice avantaj posibil". Cf. Palladio, *Catalogo della Mostra*, Electa, Veneţia, f.a., p. 49.

7 „. . .în construcţiile sale orice lucru este legat, se află în ele măreţia şi nu mai puţin eleganţa şi frumuseţea. Şi mai ce altceva? Aceleaşi defecte ale lui Palladio, care, fără a acorda o atenţie prea mare confortului, se lăsa poate prea mult în voia plăcerii decoraţiei, aceste defecte ale sale fiind pitoreşti. Şi nu încape nici o îndoială că fără o călăuză din partea unui asemenea maestru, ale cărei opere le avea tot timpul în faţa ochilor, Paolo Veronese nu şi-ar fi format acel gust fin şi nobil, cu care a putut apoi să-şi înnobileze compoziţiile cu atît de frumoase peisaje arhitecturale". *Saggio sopra la pittura. Dello studio del paesaggio e dell'architettura*, în Francesco

Scanned with OKEN Scanner

Algarotti, *Saggi*, sub îngrijirea lui Giovanni da Pozzo, Laterza, Bari, 1963, p. 92.

8 Hugo von Hofmannsthal, *Viaggi e saggi*, îngrijită de Leone Traverso, Vallecchi, Florența, 1948, p. 81—83. A se vedea, de asemenea, foarte pertinenta definiție a Rotondei: „edificiu religios și civil în același timp", în Renato Cevese, *L'opera del Palladio*, în: *Palladio, catalogo della Mostra*, cit., p. 47.

9 Hugo von Hofmannsthal, *Sommereise*, în *Prosa*, II, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1948, p. 61—62. Poate să fie instructiv de relevat o anumită convergență de fond între această definiție poetico-fantastică pe care ne-a lăsat-o Hofmannsthal despre Vicenza palladiană și acea formulă lansată recent de Argan în termeni riguros critici: plecînd de la constatarea că „Palladio a fost în mod sigur primul care a vrut să realizeze monumentalul fără monument" și operînd o distincție decisivă — „monumentul este un unicum, monumentalul un ansamblu. Poate exista un monument izolat care să nu realizeze monumentalitatea, după cum poate exista un ansamblu monumental care să nu aibă în centru un monument", Argan compară Roma cu Vicenza în termeni care, de acum încolo, vor face carieră, dezvoltînd, în mod critic, viziunea poetică a lui Hofmannsthal: „Roma este un oraș al monumentelor, Vicenza palladiană este un oraș monumental" (G. C. Argan, *Palladio e il palladianesimo*, Discurs inaugural pentru cel de-al IV-lea centenar al lui Andrea Palladio, pronunțat în Campidoglio la 15 mai 1980, ed. îngrijită de *Comitetul național pentru celebrări*, Roma, 1980, p. 7).

10 *Hypnerotomachia Poliphili*, text al ediției realizată de Claudio Varese, în *Prosatori Volgari del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, p. 1116. Nu am competența necesară pentru a interveni în legătură cu dezbaterea privind paternitatea acestei *Hypnerotomachia*. Sînt totuși demne de a fi amintite studiile realizate de Emanuela Kretzulesco-Quaranta: *Itinerario spirituale di Polifilo*, document prezentat de Mario Praz la Accademia Nazionale dei Lincei în ședința din 9 decembrie 1967, acum în *Rendiconto delle classe delle scienze morali, storiche e filologiche*, S. VIII, V. XII, fasc. 7—12, iulie-decembrie 1967, precum și: *L'Itinerario spirituale di Polifilo — Leon Battista Alberti come teorico della „Magna Porta"*, în: „Rendiconti", cit., S. VIII, vol. XXV; fasc. 5—6, mai-iunie 1970; în ultimul: *Les jardins du songe*, „Les belles lettres", Paris, 1976. Concluzia cercetătoarei Kretzulesco, potrivit căreia autorul *Hypnerotomachia* ar fi Leon Battista Alberti, ar putea fi întărită de apologiile antichității romane din Prologul la *Libri della Famiglia* (ed. cit., p. 8—9) și din Cartea

Scanned with OKEN Scanner

a şasea din *De re aedificatoria* (cap. I, ed. cit., p. 442—443; cap. III, *ibidem*, p. 446). A se vedea şi felul cum scria Varese, subliniind, în *Polifilo*, mărturiile arheologice, descrierile arhitecturale, ştiinţa antichităţii, gustul şi ştiinţa renascentistă a arhitecturii şi sculpturii *(Prosatori volgari del Quattrocento*, cit., p. 1080); motive a căror prezenţă este constantă în gîndirea estetică a lui Palladio, aşa cum rezultă din enunţurile teoretice risipite în *Quattro libri dell'Architettura:* în care, mai cu seamă atunci cînd se vorbeşte despre frumuseţe, sînt destul de frecvente superlativele cumulate, prezente în tratatul lui Alberti despre *arhitectură*.

11 A se nota succesiunea de superlative, despre care vorbeam la sfîrşitul notei precedente, toate referindu-se la definirea estetică a peisajului, întrucît asceza *foarte uşoară* este în funcţie de frumuseţea şi caracterul plăcut al locului şi de faptul că este înconjurat de coline *foarte frumoase:* a căror abundenţă de fructe *minunate* şi de vii *foarte bune* contribuie laolaltă ca oraşul să se bucure din orice parte de privelişti *încîntătoare*. Şi pentru a constata că această utilizare a superlativelor concentrate asupra unor judecăţi de valoare estetică nu este un simplu procedeu stilistic, ci are valoare de enunţ teoretic, care atestă locul central şi predominanţa acelei *venustas* asupra celorlalte două categorii vitruviene — *firmitas* şi *utilitas* (nu numai în edificiile separate, ci şi în oraşul în care acestea trebuie să se armonizeze ca părţi între ele şi în raport cu totul), să ne gîndim la anumite pagini din *Architettura* lui Leon Battista Alberti, amintit nu o singură dată de Palladio ca excelent scriitor şi care a fost studiat cu atenţie o dată cu Vitruviu şi cu alţii. Spre exemplu să se citească — fără a se întrerupe continuitatea discursului — concluzia primului capitol, din ediţia italiană, şi începutul celui de-al doilea: „Din trei părţi, care au de-a face cu orice acţiune de a construi, astfel încît lucrurile pe care le clădim să fie potrivite cu folosul, cît mai rezistente pentru perenitatea lor şi cît mai pregătite pentru graţie şi plăcere, dacă sînt scoase primele două, rămîne cea de-a treia, dintre toate cea mai vrednică şi cu totul necesară. . .". Atributele se succed în ordine crescîndă deoarece după funcţionalitate, pentru care este de ajuns numai adjectivul *apta* (de folos), durata timpului impune un prim superlativ *firmissima* (cît mai rezistente), în timp ce pentru frumuseţe sînt două adjective „ad gratiam et amoenitatem *paratissima*" (cît mai pregătite pentru graţie), această din urmă calitate fiind „omnium dignissima" (cea mai vrednică); iar în paragraful următor cu care, în traducerea italiană, a început capitolul următor, pot fi numărate două superlative de esenţă estetică

Scanned with OKEN Scanner

„pulcherimis" și „ornatissima" (foarte frumoasă și deosebit de împodobită): la care se alătură la începutul capitolului următor, confirmînd același concept, superlativul *dignissima* (cît mai vrednică) cu care culminase adjectivarea la încheierea primului capitol: „*Dignissima* igitur atque in primis affectanda pulchritudo est" (ed. cit., p. 445). Aici, la fel ca la Palladio mai tîrziu, insistența asupra gradului superlativ al adjectivelor care desemnează frumusețea are valoare teoretică, contribuind la susținerea ideii că reprezentativitatea este categoria supremă în care se unesc în mod dialectic soliditatea și funcționalitatea. Și dacă în *soliditate*, care este vitruviana *firmitas*, recunoaștem *adevărul* arhitecturii (și în existența sa constitutivă în cadrul orașului), iar în funcționalitate recunoaștem *utilitas* al lui Vitruviu, vom identifica astfel caracterul *etic* particular și civic al arhitecturii (cum am putea să parafrazăm în mod retrospectiv) aplicînd ideii palladiene și albertiene a arhitecturii și a orașului conceptul lui Hölderlin-Schelling care vedeau în frumusețe *adevărul* și *binele* înfrățite. De altfel însuși Alberti a scris despre frumusețe că este calitatea care în mod neîndoielnic contribuie la „comoditatea și chiar la durata edificiului" (*ibidem*, trad. p. 446); (*ibidem*, p. 447; trad. cit.: „Cu toate că nimeni nu va putea nega că se simte mai în voia lui dacă locuiește între pereți împodobiți, decît între pereți goi; nici arta umană nu va putea să găsească un mijloc mai sigur pentru a-și proteja propriile produse în fața agresiunii omului însuși, ba chiar frumusețea face în așa fel ca ura distrugătoare să obțină liniștirea dușmanului, iar opera de artă să fie respectată").

12 Rudolf Wittkower, *Principii arhitectonice în epoca Umanismului*, Londra, 1962; tr. it. Einaudi, Torino, 1954, p. 31.

13 *De docta ignorantia* I, XXI, în: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Schriften*, Ed. Le Gabriel, Viena, 1967, vol. I, p. 262—268.

14 *Ibidem*, II, XII, p. 396.

15 *De ludo globi* I, în Nikolaus von Kues, *op. cit.*, vol. III, p. 234. Iar în legătură cu perfecțiunea cercului trebuie avut în vedere și comentariul lui Ficino la *Banchetul* lui Platon, II, 2: „Quoniam si Deus ad se rapit mundum, mundusque rapitur: unus quidem continuus attractus est a Deo incipiens, transiens in mundum, in Deum denique desinens: qui quasi circulo quodam in idem unde manavit, iterum redeat" — „Pentru că, dacă Dumnezeu răpește lumea la el, și lumea este răpită: individul este în mod continuu atras, începîndu-și drumul de la Dumnezeu, trecînd în lume, apoi sfîrșind în Dumnezeu; de parcă, prins într-un cerc,

Scanned with OKEN Scanner

s-ar reîntoarce a doua oară în acelaşi loc de unde a purces" (în *Platonis Opera Omnia*, ed. cit., p. 259).

16 Asupra influenţei lui Cusanus în gîndirea italiană după ediţia milaneză din 1502, vorbeşte Edgar Wind, care aminteşte că o astfel de influenţă a fost atestată de citate din Cusanus în *De harmonia mundi totius* de Francesco Giorgi, operă cunoscută de Palladio. Cf. Edgar Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, tr. cit., p. 296.

17 Citat din: Roberto Pane, *Andrea Palladio*, Einaudi, Torino, 1948, p. 35, n. 10. A se citi consideraţiile lui Pane, în concluzia primului său studiu asupra lui Palladio: „Bucuria pe care construcţiile din Vicenza o trezesc în noi ne face să surîdem atunci cînd constatăm că aceasta este condiţionată de o supremă indiferenţă faţă de aşa-zisa sinceritate structurală şi această bucurie sugerează prin contrast amintirea atîtor fapte săvîrşite în vremea noastră de către atîţia filantropi de excepţie ai geniului uman..." *(ibidem*, p. 116*)*.

18 Despre continuitatea politeismului greco-roman şi a monoteismului creştin în gîndirea neoplatonică din Quattrocento a se vedea capitolul al XIV-lea *(Dumzeul disimulat)* şi paragraful al II-lea *(Teologia elenică)* din Apendice [2]. *(Vestigii păgîne în Sf. Treime)* în lucrarea deja citată *Misterele păgîne în epoca Renaşterii* de Edgar Wind. Printre textele la care se referă Wind este şi Cusanus, din care el aminteşte capitolul care în prima carte *De docta ignorantia* se intitulează *Gentiles Deum varie nominabant creaturarum respectu* (Păgînii îl numeau pe Dumnezeu în diferite feluri în raport cu creaţiile sale): unde numeroasele nume care explică unicul nume inefabil al lui Dumnezeu (ed. cit., p. 288) justifică denumirea diferită a templelor, consacrate în mod diferit unuia sau altuia dintre numele divine *(ibidem)*. Continuitatea păgînismului şi creştinismului (schiţată deja, aşa cum am văzut, într-o pagină din *Cronaca* lui Giovanni Villani, ca o continuitate topografică a templului lui Marte şi a catedralei San Giovanni din Florenţa), aşa cum era promovată de teologiii umanişti şi de umanştii-teologi, pregăteşte, din punct de vedere teoretic, acea asimilare (erasmiană, am fi înclinaţi s-o numim) prin care Palladio în *Cartea a patra* adună sub unicul nume de *templu* edificiile de cult păgîn şi cele ale cultului creştin, amintind felul în care „vechii toscani au rînduit ca Venerei, lui Marte, lui Vulcan, să li se facă templele afară din oraş, ca unora care îndeamnă sufletele spre plăceri, spre războaie şi spre incendii, iar în oraş celor care îndeamnă la pudoare, la pace şi la artele frumuseţii; şi celor sub tutela cărora a fost pus în mod special oraşul, şi lui Jupiter, Junonei şi Minervei, care şi

Scanned with OKEN Scanner

ei se considerau apărători ai orașului, să li se construiască temple în locuri foarte înalte, în mijlocul terenului și în stîncă etc. . .“ (cap. I, *Despre locul ce trebuie ales pentru construirea templelor*); „. . . la ornamente de asemenea trebuia să se țină seama cu foarte mare grijă pentru care zeu construiau templul: din această cauză Minervei, lui Marte și lui Hercule le-au făcut templele în ordinul doric, întrucît acestor zei le plăceau oștirile, ai căror șefi erau, construcțiile erau făcute fără delicatețe și gingășii. Dar Venerei, Florei, Muzelor și Nimfelor și zeițelor mai delicate, au zis că templele trebuiau făcute ca pentru o vîrstă virginală înfloritoare și gingașă, de aceea operelor respective li s-a potrivit ordinul corintic, întrucît lor li se părea că operele fine și înflorate, împodobite cu frunze și volute, se potriveau foarte bine acelei vîrste. . . Astfel citim că cei vechi au înțeles ca în construirea templelor să mențină decorul, în care stă o parte frumoasă a arhitecturii. Și iată de ce și noi, care nu avem lucruri false, alegem forma cea mai perfectă și mai deosebită a templelor pentru a păstra decorul. . .“ (cap. II, *Despre formele templelor și ale decorului care trebuie păstrate în acestea*).

19 Licisco Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, Neri Pozza, Veneția, 1954, p. 69.

20 *Lettres de Madame du Bocage, contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie, faits pendant les années 1750, 1757 et 1758*, Dresda, 1771, p. 121. Și va trebui să ținem seama de precizarea făcută de Magagnato: „dacă sînt puține construcțiile completate cu statui la exterior (bazilica din Vicenza, Rotonda, vila Poiana și vila Barbaro din Maser, logia Căpităniei, bisericile venețiene), nici una dintre construcțiile din tratat nu este lipsită de dotarea sa cu statui; și toate monumentele romane desenate și ilustrate sînt completate cu statuile lor, foarte atent gradate în funcție de mărimea lor și de locul în care trebuie să fie amplasate, și proporționate diferit, în raport cu diversele părți cărora le sînt destinate. Statuile sînt așadar pentru Palladio de neînlocuit în contextul arhitectonic“: Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, ed. Il Polifilo, Milano, 1980, Introducere, p. LIX.

21 *Lettres de Madame du Bocage*, cit., p. 121.

22 În legătură cu interpretarea dată în Anglia esteticii palladiene, a se citi: Argan, *Palladio e Palladianesimo*, cit., p. 14: „În sfîrșit, termenul «clasic» nu mai indică un ideal teoretic, nici o moștenire istorică: indică un nivel cultural elevat, un mod controlat de comportare artistică, o «manieră», ba chiar aceea care în Anglia nu se va numi «grand manner». . .“.

23 Pentru cititorul-filosof este inevitabilă, în acest loc (în măsura în care este interesat de teoria estetică),

Scanned with OKEN Scanner

trimiterea la Alberti, pe care Palladio îl declară, în mod limpede, drept unul dintre maeștrii săi, care nu numai o singură dată, așa cum am văzut, proclamă rolul precumpănitor și decisiv al categoriei estetice. Iar în acest punct trebuie subliniată concluzia la care ajunge Erik Forssman în studiul introductiv din secțiunea *Paladianismul în Germania* din catalogul expoziției *Palladio e la sua eredità nel mondo* care s-a organizat la Vicenza în 1980 din inițiativa Centrului de Studii de Arhitectură „Andrea Palladio"; în acest studiu Forssman încheie, răsturnîndu-l, procesul istoric început cu criticile lui Lodoli-Memmo și Milizia aduse esteticii palladiene: „De curînd s-a recunoscut că reconstruirea orașelor germane după ultimul război le-a pus la dispoziție locuitorilor o ambianță săracă din punct de vedere estetic și adesea nedemnă pentru un om, din care iese în evidență eroarea funcționalismului înțeles ca doctrină estetică. Arhitecții progresiști se îndreaptă astăzi cu gîndul spre posibilitățile de integrare a arhitecturii moderne în contextul tradiției, și în argumentările lor este citat numele lui Palladio" *(Palladio: la sua eredità nel mondo*, Electa, Venezia, 1980, p. 14*)*.

24 Datorită relevanței lor filosofice, am vrut să subliniez substantivele *odihnă*, *consolare* și *contemplație*. Să ne amintim de trimiterea pertinentă pe care o face Magagnato la eseul *Villa* de Rudolf Borchardt; care, deși are ca obiect de cercetare vila toscană, oferă, după cum notează el, „o penetrantă analiză a faptelor pe care își bazează propria origine vila palladiană". Cf. Andrea Palladio, *op. cit.*, Introducere, p. 44, nota.

25 În legătură cu asimilarea cu grădinile, ca formă reprezentativă de cultivare, a culturilor campestre funcționale, din zona situată între diferitele orașe din Veneto, în acele vremuri îndepărtate ale urbanizării totale care voia să facă din totul un oraș-regiune (și în parte acest lucru a reușit prin dezindividualizarea orașului) este de folos mărturia doamnei du Bocage, care, la începutul verii din anul 1757, după ce i-a adus un ultim omagiu lui Palladio, a părăsit Vicenza „prin cîmpurile plantate în forma unei table de șah, așa cum este întreg ținutul. Viile se urcă pe copaci și aleargă de la unul la altul sub formă de ghirlande. Pămîntul arat, sub acest umbrar, este cu atît mai fertil: *această grădină* ne-a condus spre Padova...", *Lettres du Madame du Bocage*, cit., p. 121. În legătură cu raportul peisaj-arhitectură în estetica palladiană, trebuie reținute concluziile lui Cevese din *L'Opera del Palladio*, cit., p. 50: „Și în cazul vilelor situația ambientală este cea care i-a provocat fantezia, sugerîndu-i opțiuni precise, adaptîndu-și arhitectura la acel peisaj anume, fără

Scanned with OKEN Scanner

ca acesta să rămînă dominat și apăsat. Astfel încît vila pare născută în acel loc de cînd lumea, participînd la acel loc ca o creație spontană". Prin urmare un raport artă-natură, căruia i s-ar putea aplica binecunoscutul principiu al lui Kant că arta trebuie să pară spontană ca natura și că natura este frumoasă cînd pare finalizată ca operele de artă.

26 „La Veneția bisericile San Giorgio și a Mîntuitorului, cu fațadele întoarse spre centrul orașului, fuseseră concepute de Palladio în așa fel încît prima să devină punctul focal obligatoriu pentru cel care, lăsînd în urmă San Marco, se îndrepta cu fața către Riva degli Schiavoni, iar cea de-a doua să-i apară în față celui ce se îndrepta spre Canale della Giudecca...", Cevese, *L'opera del Palladio*, în *Palladio — Catalogo della mostra*, cit., p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

GEOMETRIE, TEHNICĂ ȘI GRAȚIE *
Decartes, Bacon, Leibniz — filosofi ai orașului

Nu există cititor al *Discursului despre metodă* care să nu-și amintească, chiar la începutul celei de-a doua părți, acea declarație fundamentală de estetică (sau mai bine spus de poetică a orașului), la care Descartes recurge pentru a exemplifica în imagini teoria sa potrivit căreia în filosofie, la fel ca și în artă, „adeseori, în operele alcătuite din mai multe bucăți și făcute de mîna mai multor meșteri, nu este atîta desăvîrșire cîtă se află în cele la care a lucrat unul singur...“[1]. În fond după două secole și jumătate, ce făceau Napoleon al III-lea și baronul Haussmann decît să se inspire din enunțurile carteziene?„... Astfel, orașele vechi, care nefiind la început decît niște tîrgușoare, au devenit, cu timpul, orașe mari, sînt, de obicei, atît de rău întocmite în comparație cu piețele regulate, pe care un inginer le desenează după imaginația sa, într-o cîmpie, încît, deși luînd fiecare dintre clădirile lor ale vechilor

---

* Includ aici nucleul originar, și mai cu seamă filosofic, al unui studiu care trebuia să fie ulterior amplificat și dezvoltat, cu referire specială la Roma lui Bernini, în lecția ținută la Enciclopedia Italiana, în ianuarie 1981. Pentru dezvoltarea completă a părții referitoare la Bacon și Leibniz, cf. R. Assunto, *Città e natura nel pensiero estetico del Seicento*, în *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, îngrijit de Marcello Fagiolo și Gianfranco Spagnesi, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982, p. 51—69.

Scanned with OKEN Scanner

orașe] în parte, găsim la ele adesea tot atîta artă sau chiar mai multă decît la celelalte, totuși, văzînd cum sînt așezate, aici una mare, acolo una mică, și cum fac ca străzile să fie strîmbe și inegale, s-ar zice că mai degrabă întîmplarea decît voința unor oameni cu rațiune le-a orînduit astfel...“[2].

Ceea ce Descartes expune în proza sa în care propozițiile, perioadele, paragrafele se succed și se fixează cu aceeași regularitate cu care el ar vrea să vadă aliniate edificiile riguros proporționate, într-o rețea stradală făcută după chipul și asemănarea sistemului său de argumentare speculativ, este idealul estetico-logic al unui oraș *limpede și distinct* desenat în întregime la masă cu rigla și compasul. Modelul acestui sistem de argumentare îl constituie acele „lungi înlănțuiri de argumente, cît mai simple și mai ușoare, de care obișnuiesc să se folosească geometrii pentru a ajunge la cele mai grele dintre demonstrațiile lor...“[3]. Și trebuie să amintim că pagina aceea a fost concepută atunci cînd autorul, constrîns să se oprească la Ulm, la înapoierea de la Frankfurt, unde asistase la încoronarea împăratului Ferdinand al II-lea, după ce călătorise traversînd orașe mari și mici în care și astăzi încă (dacă și unde războaiele le-au cruțat) casele cu împletituri din nuiele de diferite dimensiuni formează uneori *des rues courbées et inégales* (străzi stîmbe și inegale), care se grupează în jurul unei biserici sau al unui castel; aspect nediferit, de altfel, de cel al altor orașe și orășele din Franța de nord, din Flandra, pe unde a trecut Descartes cînd, de la Paris, a ajuns în Olanda, la armata primului său comandant, principele de Nassau. Dacă acele orașe au supraviețuit și în ce măsură cartierele respective pot să ne fascineze, așa cum este Limburg pe Lahn, unde zărești, imediat după ce ai sosit, casele inegale care se cațără pînă în apropierea bisericii colegiului de canonici Sfîntul Gheorghe și care-ți alungă din suflet plictiseala pentru parodia de oraș cartezian pe care la Frankfurt o recită zgîrie-norii în mijlocul cărora casa natală a lui

Scanned with OKEN Scanner

Goethe, reconstruită, sau grația settecentescă a clădirii care a fost *die Hauptwache*, „Marea Gardă", par niște intruși. Iar fascinația pe care o produce Limburg, cu absidele clădirilor sale, oglindite în luciul apei fluviului, este aceea produsă în toate orașele medievale de străzile strîmte și sinuoase „mal compassées" (rău întocmite) — în care putem să simțim și plăcerea unui anumit mister neliniștitor: așa cum se întîmplă în Praga lui Kafka și a lui Meyrink, cînd, imediat după ce ai trecut pasajul pe sub Sfînta Maria din Tyn, îți sînt necesare multe eforturi de imaginație pentru ca să-ți dai seama că te afli în orașul ale cărui grădini rilkeene coboară domol dinspre Palatul regal și Dom pînă la somptuozitățile baroce și, *ci devant*, ale cartierului numit Mala Strana. Este fascinația pe care o trezea — pentru a rămîne la noi acasă — Siena atunci cînd nu era încă dezvoltată, unde anumite străzi nu tocmai carteziene, aflate la cîțiva pași de Torre del Mangia, se termină la un zid care altădată dădea direct spre cîmpie. Apoi, în Perugia și în alte orașe din Umbria, există într-adevăr străzi medievale, care dintotdeauna poartă, cred, numele de *Calea filosofilor*: poate pentru că fiind strîmte și sinuoase îndeamnă la meditație, în afară de faptul că sugerează abandonarea în fantazări poetice. Dintre aceste străzi umbriene, numite ale filosofilor, deosebită este cea din Spoleto, pe care puțini o cunosc și unde poți, nu o singură dată, trecînd pe sub primul etaj al caselor, să numeri grinzile una cîte una, ridicînd ușor capul; dar caracterul filosofic al locului nu i-ar fi plăcut în mod sigur lui Descartes: traseul inegal, neplăcuta umezeală din timpul iernii și umbra foarte răcoroasă în timpul verii i-ar fi reamintit acele *quaestiones quodlibetales* studiate de el la iezuiții din colegiul La Flèche, cu alternarea acelor *dicitur-sed contra-respondeo.* Sau cele patru figuri ale silogismului, acele moduri ale lor („Barbara, Celarent...; Baralipton, Friesemorum...") care în mintea fostului elev al colegiului La Flèche se încîlceau probabil așa cum în orașul Ulm de atunci trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

se fi încurcat anumite străzi și străduțe, între Dunăre și neterminatul Dom al arhitecților-șefi Parler: „Din această cauză m-am gîndit că ar trebui să caut altă metodă...“ . După cum știe toată lumea, răsunetul european al *Discursului despre metodă* a fost atît de mare și de fulgerător, încît ai putea să juri că baronul Giovan Battista Landolina profesa filosofia carteziană avînd ideea reconstruirii orașului Noto *în cîmpie* (sau aproape), după ce cutremurul din 1692 distrusese vechiul oraș colinar; al cărui traseu al străzilor, crescut *cu trecerea timpului* și nu prin voința *cîtorva oameni folosindu-se de rațiune*, era sinuos sau extrem de neregulat. Și judecînd după imaginea Cataniei, care în 1785 i-a apărut scriitorului danezo-german Friedrich Münter cu „străzi largi și regulate, pe laturile cărora se ridică edificii cu model asemănător“ [4], cu două *piețe mari și frumoase, dintre care una este pătrată și înconjurată de un portic* (această piață există și astăzi intactă, sau aproape, și se numește Mazzini), este de reținut că poate fi cartezian, în filosofie, și ducele Lanza di Camastra, acel patrician sicilian, care cu puterea sa neverificabilă de Delegat Viceregal, încredințîndu-se arhitectului Vaccarini, a făcut ca în scurt timp să răsară acel oraș, care fusese și el distrus în 1693.

Catania și Noto sînt așadar niște orașe carteziene. După cum la Paris este carteziană Place Vendôme, pe care a început să o construiască Jules Hardouin-Mansart, la mai bine de șaptezeci de ani după ce, în singurătatea de la Ulm, Descartes a gîndit și scris *Discursul despre metodă*, după cum carteziană a fost, la o distanță de o jumătate de secol mai tîrziu, Piața Louis XV, astăzi Place de la Concorde, operă a lui Jacques-Ange Gabriel. Aproape în același timp cu Place de la Concorde, sau poate cu un an înainte ori după aceea, a fost construită de arhitectul Emmanuel Héré de Corny piața din Nancy care poartă numele lui Stanislaw Lesczinsky, rege al Poloniei și duce de Lorena: „filosoful binefăcător“. De fapt între-

Scanned with OKEN Scanner

gul oraș Nancy al lui Stanislaw ar putea să fie reprodus într-o ediție ilustrată a operelor lui Descartes, a cărui gîndire a fost concretizată într-o manieră exemplară în străzile drepte, în piețele și bulevardele acelui Nancy settecentesc. Filosofia lui Descartes a devenit aici loc în care cetățenii și călătorii se bucurau de ea din punct de vedere estetic, ca principiu ce inspiră structura, ordonarea edificiilor *atît de frumoase și atît de bine rînduite*, în acele străzi și piețe, care într-adevăr l-ar fi bucurat pe René, dacă i s-ar fi întîmplat să le parcurgă sau să zăbovească acolo; așa după cum — revenit la Paris în 1625 — ar fi putut să se recunoască și să se bucure poate în acea Place des Vosges, care poate fi considerată prototip pentru piețele regulate din orașele franceze, și care fusese terminată cu vreo zece ani înainte ca el să se fi gîndit și să fi scris *Discursul despre metodă*.

Așadar orașul ca idee devenită loc; loc în care viața individuală se gîndește pe sine însăși și se universalizează, *loc al gîndirii*, am putea să-l mai numim; iar filosofia, un exemplu foarte grăitor adoptat de îndată de Descartes, ca idee a orașului: *gîndire a locului*. Dar o filosofie care să aibă în estetică propriul centru, în toate felurile, fără nici o excepție, în care un oraș poate să fie frumos, această filosofie trebuie să dea dreptate. Să dea dreptate, am putea spune, simetriei sărbătorești carteziene a pieții din Nancy: cu grilajele lui Lamour, adevărate broderii vegetale în negru și auriu, dintre care unul dă spre parcul numit *de la Pepinière*; cu Arcul de Triumf prin care se ajunge la altă piață extrem de regulată, purtînd în afară de semnătura lui Héré și pe aceea mai veche a lui Boffrand; și cu fațadele rococo, ce nu puteau să fie mai bine *compassées*. Lui Descartes poți să-i dai dreptate, la Nancy, la fel ca la noi aici pe străzile și piețele care se aliniază, în armonie volumetrică, cu foarte civilizatele și modestele case, cu unul sau două etaje, cu palatele din Noto semnate de Labisi, Mazza, Gagliardi: heraldic pompoase la fel ca stemele pe care le înfrumu-

Scanned with OKEN Scanner

seţează şi, de asemenea, ca cele din Catania lui Vaccarini şi a ducelui de Camastra care nu au fost stricate de război şi nici mai tîrziu de neghioaba înfumurare a blocurilor inutile şi fără nici un rost. Să-i dăm dreptate lui Descartes, dar şi unui scriitor a cărui proză cu totul altfel decît carteziană şi raţională, ne-a dăruit, ani şi ani, clipe de neuitat: l-am numit pe Proust, cititorul de lecturi medievale, traducător şi exeget al lui Ruskin; apărătorul catedralelor romanice şi gotice împotriva legilor Combes care desacralizează oraşele, desacralizîndu-le bisericile. Să-i dăm desigur dreptate lui Proust care făcea apologia iraţionalităţii şi cazualităţii labirinticei Veneţii, cel mai anticartezian oraş care a existat vreodată. Adică a acelui oraş în care — după ce ne-am rătăcit într-un hăţiş de *calli* *, ne apare dintr-o dată în faţă „quelque place inconnue et spacieuse", o *piaţă somptuoasă şi vastă*, „unul dintre acele ansambluri arhitecturale către care, într-un alt oraş, se îndreaptă toate străzile, spre care eşti condus şi îl definesc". Şi acolo pare să se fi ascuns într-adins, nici măcar nu reuşeşti să o regăseşti; aşa încît cineva ar putea să creadă în cele din urmă, că a fost acolo în vis, la fel cum se petrec lucrurile cu anumite personaje ale poveştilor orientale, adaugă Proust, care cred că magicul castel unde s-au aflat în timpul nopţii nu a fost decît un vis. O filosofie estetică a *oraşului* trebuie hrănită aşadar cu o estetică asiduă a filosofiei *despre oraş*, care să se transpună în experienţa existenţială a *oraşelor*, în existenţa lor multiplă şi variată.

A medita filosofic despre oraş, înţelegînd filosofia lui Descartes ca filosofie *a oraşului*, înseamnă a aborda problema raportului dintre oraş şi natură, aşa cum a fost el examinat de doi filosofi din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, ale căror nume au fost în mod variat, dar constant asociate cu cel al lui Descartes. I-am numit pe Bacon şi pe Leibniz. Iar în ce priveşte temeiul speculativ al raportului oraş-natură, trebuie să reamintim

* Calli — străzi, la Veneţia (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

că filosofia lui Bacon se bazează pe discontinuitatea dintre *lumea naturală* și *lumea umană* — aceasta din urmă înțeleasă ca o lume *tehnico-istorică*; ba chiar ca o lume *tehnică*; dominînd natura, aceasta pregătește concilierea tuturor conflictelor din devenirea istorică; așa încît va fi oricînd posibil să citești *Noua Atlantidă* ca o anticipare a cărții lui Huxley, *Brave New World*, (Cutezătoarea lume nouă). Nu este nevoie, aici și acum, să citățm, textual, încă o dată considerațiile inițiale ale lui Horkheimer și Adorno din *Dialectica Iluminismului* în care este denunțată autocontradicția dintre puterea eliberatoare, atribuită conceptului baconian al înstăpînirii naturii prin practică, întrucît devine o dominare a omului asupra sa însuși, o supunere a sa la cauzalitatea mecanică prin care se considera că poate fi supusă natura.

Este foarte limpede că o tematică, precum aceea abordată de Huxley, de Horkheimer, ori Adorno (aceștia din urmă situați mai puțin departe de Huxley, decît credeau ei înșiși) ar fi avut o influență estetică de interes direct pentru problema orașului în raporturile sale cu natura. Iar faptul că inteligența plină de termenii în care se problematizează pentru noi, astăzi, raportul estetic oraș-natură nu poate să facă abstracție de regîndirea modalităților în care acest raport, ca raport estetic, se punea în secolul al XVII-lea, făcînd referire chiar la polaritatea Bacon—Leibniz, este o evidență pe care o vom regăsi confirmată gîndindu-ne din nou la Casa lui Solomon din *Noua Atlantidă:* un fel de *Civitas Dei* secularizată, am putea spune, în spiritul acelui *Novum Organum*, de un „a ști" care devine „a putea", pe baza principiului potrivit căruia *ceea ce pentru teorie este cauză pentru practică este regulă* [5]. Și are pentru noi o pondere decisivă afirmația că în Casa lui Solomon, grădinile — această adevărată balama a raportului oraș-natură — sînt îngrijite nu atît din considerente estetice (acest lucru este scris în text în termeni expliciți), cît în funcție, tocmai, de ra-

Scanned with OKEN Scanner

portul a ști—a putea, pe care Bacon îl enunțase în *Novum Organum*[6]. În fond crearea de hibrizi și dezvoltarea precoce a culturilor de plante și a crescătoriilor de animale din Casa lui Solomon s-ar putea înscrie ca un moto la intrarea în unul din acele locuri cu *cultură protejată:* fabrici de plante artificiale, dacă ne este îngăduit să spunem astfel, care în locul naturii-peisaj au pus barăcile din plastic[7]; sau întreprinderi producătoare de animale artificiale, de pui artificiali[8]; care, reducînd la produse ale tehnicii creaturile *ci devant* naturale prefac cîmpia în întreprinderi prea puțin sau deloc diferite, din punct de vedere estetic, în succesiunea barăcilor cu linii și volume rigid standardizate asemănătoare clădirilor în care industria petrochimică produce în nenumărate exemplare, identice între ele, obiectele de folosință sau plantele și florile artificiale, fabricate din mase plastice. Iar dacă la baza tuturor acestora stă, cum se poate lesne înțelege, baconiana discontinuitate dintre om și natură și prin urmare dintre oraș și natură, atunci ne este perfect îngăduit să situăm la celălalt pol față de Casa lui Solomon, lumea filosofiei leibniziene: pentru care „natura conduce la grație și grația perfecționează natura servindu-se de natura însăși“[9], potrivit formulei explicit folosită încă înainte de 1714 de către Leibniz într-o scrisoare trimisă prințului de Savoia.

În filosofia lui Leibniz este o continuitate a naturii care conduce la lumea umană fără salturi — și vrea să fie continuitate fără salturi de la necesitatea care guvernează mecanic natura la grația care, în lumea umanului, ca lume a liberului arbitru, vrea să fie o manifestare a libertății ce armonizează în sine, fără a o spune, lumea naturii. Prin urmare armonie, iar nu antagonism între lumea umană istorică și lumea naturală. Este demn de subliniat caracterul hotărîtor, pe care îl are, în gîndirea lui Leibniz, conceptul de *armonie* și nu în mai mică măsură acela de *grație*[10]. Așadar o trecere fără salturi de la natură la orașul omului[11] — după cum fără salturi se realizează trecerea de la orașul omului, orașul

Scanned with OKEN Scanner

terestru, la orașul *ceresc*, care pentru cel terestru nu vrea să fie *secularizare*, ci *prefigurare*, în efortul său de autoperfecționare [12]. Și atîta timp cît trecerea de la natură la oraș este fără salturi, rolul pe care îl are *tehnica* în filosofia lui Bacon, de a aservi omului natura, este îndeplinit, în filosofia lui Leibniz, de *grație*. Și trebuie reamintit că, pentru Leibniz, grația are o accepție multiplă, este grația metafizico-etică, așa cum este, în același timp, încîntare estetică. Grația, putem spune, eliberează în lumea umană natura de necesitatea mecanică și se manifestă ca o caracteristică estetică specifică atît naturii, cît și orașului. Caracteristica estetică a naturii-grădină în oraș și totodată a orașului în care natura devine, la fel ca și în cazul grădinii, obiect de liberă contemplație, într-o plăcere ce anticipează bucuriile orașului ceresc. Se poate astfel afirma că, potrivit filosofiei lui Leibniz (a cărei împlinire, ca filosofie a grației și armoniei, și-a avut locurile sale de afirmare la Herrenhausen, 1698, la Belvedere, în 1714, în grădinile inspirate ale lui Le Nôtre, cel mai iscusit maestru al artei grădinăritului din secolul al XVII-lea), raportul oraș-natură este un proces fără salturi, care salută, în oraș, perfecționarea naturii și nu negarea artificializantă a naturii, sălbatică, neorînduită și vrăjmașă pe care orașul trebuie s-o subjuge pentru sine.

În acest moment cercetarea noastră ar putea înregistra imaginea istorică a celor două orașe și a naturii corespunzătoare acestora ca premisă a unui concept limpede al felului în care se realizează, în unul sau altul dintre cazuri, raportul natură-oraș, întrucît se propune aici să-l concepem ca pe un raport estetic care aproape niciodată nu a fost în mod explicit enunțat de Leibniz ca atare: în timp ce *Noua Atlantidă* a lui Bacon îl numește, ce-i drept, în descrierea Casei lui Solomon, dar îl numește pentru a-l exclude, sau cel puțin pentru a-i proclama subordonarea față de intenționalitatea utilitară. Putem zice, așadar, avînd grijă ca mai înainte să accentuăm sensul metaforic pe care avem intenția să-l dăm nu-

Scanned with OKEN Scanner

melor celor doi filosofi, că este vorba de orașul lui Bacon și orașul lui Leibniz. Ba mai mult, putem zice: natura lui Bacon și natura lui Leibniz. Orașul lui Baconcel cel al tehnicii, care, asumîndu-și mecanismul cauzalist din a cărui cunoaștere inductivă înțelegem cum este guvernată natura, transformă în reguli ale practicii ceea ce pentru cunoaștere reprezintă cauze, iar în practică își supune natura pentru a o exploata în avantajul propriu [13].

Astfel cetățenii din *Noua Atlantidă* (iar cine va citi acele pagini nu va putea să nu admire previziunea domnului de Verulam, ministru al reginei Elisabeta) nu numai că sînt capabili — luînd cauzele drept norme — să schimbe apa sărată în apă dulce și apa dulce în apă sărată [14], nu numai că au puterea să producă în mod artificial ploaia și grindina [15], nu numai că dau drumul la izvoare artificiale și construiesc cascade artificiale: dar în grădinile lor, ei, neținînd seama de estetică, obțin flori și fructe în totală independență față de anotimpuri, putînd să transforme prin propriul talent dimensiunile, forma, mirosul și savoarea. A fost un adevărat premergător acest Lord Cancelar din secolul al XVII-lea, pentru noi care știm că putem fi serviți astăzi de tehnicile horticulturii, capabilă să ne dea, de-a lungul întregului an, roșii cubice, spre folosul omului din oraș, ai cărui copii îl întreabă ce mașină produce laptele. Așa cum se întîmplă adesea în zilele noastre, în *Noua Atlantidă* se făcea pîine din altceva decît din grîu; pînă și din carne uscată și din pește uscat [16]. Și tot în mod artificial erau inventate miresmele naturii, după cum în mod artificial erau obținute și gusturile: adică exact cum se întîmplă astăzi [17].

Oraș al artificiului. Oraș care, în ultimă instanță, vrea să distrugă natura substituind darurile ei spontane cu produse obținute abuziv prin sinteză. Ceea ce la limită se prefigurează în cele din urmă în *Noua Atlantidă* este o lume total urbanizată, mecanizată, unde nimic nu mai este natural. Orașul omului nu poate fi altfel conceput decît ca

Scanned with OKEN Scanner

oraș în întregime uman și numai uman (cu toate că Bacon nu spune acest lucru și nici măcar nu-l gîndește, orașul său este orașul în care Omul se face pe sine Zeitate și prin urmare este un oraș al unei zeități total secularizate) dacă nu un oraș din care a dispărut orice urmă a unei naturi ne-dependente de practica umană și ne-produsă de om. Nici nu va fi exagerat să afirmăm că raportul oraș-natură configurat în filosofia lui Bacon, cu toate că a rămas, în secolul al XVII-lea, apanajul unei concepții esențial minoritare, avea să dobîndească o relevanță tot mai mare începînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea, pentru a deveni, după Newton și enciclopediști, punctul final al culturii moderne. Aspirația acesteia către o lume în întregime artificializată a recunoscut că este în criză abia în aceşti ultimi ani (de cînd s-a lansat, ca să zicem așa, ecologia).

Reflecția, în mod necesar sumară, asupra gîndirii filosofice a lui Bacon și Leibniz, ne dă dreptul prin urmare să identificăm în gîndirea secolului al XVII-lea european două moduri de a concepe relația dintre oraș și natură, autorizîndu-ne astfel să-i anticipăm în mintea noastră imaginile destul de diferite, dacă nu chiar antitetice. Iată un oraș cu profil liniar: peste tot intersectări unghiulare de suprafețe netede, de rețele trasate cu rigla, oraș cu dispozitive artificiale de toate felurile; oraș care, prin extinderea propriei stăpîniri asupra naturii în opoziție cu care s-a născut el însuşi construind, face din natura însăși un complex de mecanisme guvernate nu de spontaneitatea individualizantă, ci de cauzalitatea mecanică producătoare de lucruri în serie, ale cărei legi au fost transformate de omul orașului în norme ale practicii. De cealaltă parte, un alt oraș, ale cărui edificii au forma rafinată, cu lineamentele blînde, pline de noutăți imprevizibile și în nici un fel serializabile, așa cum sînt în natură plantele, arborii, variația solului, înălțimile: oraș care nu se opune naturii, ci o continuă în sine și o perfecționează, servindu-se de mijloacele care sînt proprii naturii însăși, în care un asemenea oraș se

Scanned with OKEN Scanner

înalță ușor, ridicîndu-se prin treceri abia sesizabile și în care rezultatul ultim, apariția sa azurie la orizont, între pămînt și cer, se realizează prin nenumărate mutații infinitezimale, ca în celebra comparație (a lui Leibniz, de bună seamă) în care zgomotul este făcut de talazurile care se izbesc de mal. Pentru cel ce ascultă cu atenția necesară, rezultatul este că din nenumăratele și abia perceptibilele încrețituri ale apei, fiecare își are propriul suflu, dulcea sa murmurare, iar toate împreună se unesc în bubuitul valurilor uriașe care se aruncă spre țărm [18]. Și dacă acesta este orașul lui Leibniz, *oraș al grației*, celălalt, care desigur ne este mult mai familiar, adică orașul lui Bacon, îl vom numi oraș al tehnicii — sau, dacă vreți, al *revoluției*, tehnica fiind întotdeauna *revoluționară* (chiar și atunci cînd nu-și zice în mod explicit *revoluționară*), față de ordinea naturală pe care își propune s-o răstoarne; și față de imaginea naturii pe care ea, cu voie sau fără voie, o înlătură; o păstrează, cel mult, nu ca imagine care să-ți producă plăcerea prin contemplare, ci ca funcție a unei anumite utilități a practicii sau a vieții cotidiene. Astfel încît urbanistica raționalizantă și funcționalistă (care se poate lăuda că a găsit în filosofia lui Bacon una dintre părțile cele mai izbutite de noblețe filosofică) înlocuiește *grădinile* cu *spațiile verzi*, în care natura a devenit un instrument pentru practică: iar între păstrarea spațiilor verzi, acțiune de esență utilitaristă, și transformarea utilitaristă a grădinilor și parcurilor în spații de construcție, destinate locuințelor, așa cum primele erau destinate recreării sau culturii de masă, nu există nici o diferență din punct de vedere filosofic.

Astfel filosofia secolului al XVII-lea (sau cel puțin aceea a aspectelor ce se pot rezuma în binomul Bacon—Leibniz: și nu îndrăznesc să spun că prin acesta trebuie sau poate să fie epuizată întreaga desfășurare a gîndirii seicentiste) ne-a făcut să cunoaștem două idei diferite și contrare (ori poate contradictorii) despre oraș și despre raporturile sale cu natura. Și dacă în una din

Scanned with OKEN Scanner

ele orașul continuă natura prin grădini, iar natura și grădinile se întrepătrund în oraș, în cealaltă orașul, distrugînd grădinile, asaltează natura cu violență, astăzi cu ajutorul screperelor, iar mai demult cu alte unelte mai puțin sofisticate, al căror mod de lucru a fost descris de d'Annunzio cînd a povestit distrugerea vilei Ludovisi — așa cum în *orașele grației*, apele ajunse în ele pentru a le satisface setea și pentru a le purifica își anunțau prezența cu armonia susurată a fîntînilor; iar în orașul pe care-l vom numi *baconian*, *oraș al tehnicii*, ai cărui locuitori sîntem cu toții (și nu o să mă întreb aici dacă spre norocul sau nenorocul nostru), fîntînile sînt constrînse să tacă; iar în locul armoniei lor naturale întotdeauna ne va domina zgomotul artificial asurzitor și poluant. Dar dacă acesta este orașul nostru, moștenitor al *Noii Atlantide* baconiene, în reconstruirea istorică a raportului oraș-natură, așa cum era văzută în gîndirea estetică din secolul al XVII-lea, nu putem să-i dăm pregnanța pe care teoretic i-o recunoaștem. *Noua Atlantidă*, publicată după moartea autorului său, a rămas de fapt un simplu mesaj pentru viitor, în care orașul grației și al armoniei a rezumat în sine caracteristicile orașelor așa cum le concepeau poeticile seicentești, înfăptuindu-l cu ajutorul unor intervenții multiple și variate care au modificat imaginea preexistentă a orașelor. Apoi, dacă de la abstracțiile conceptuale mai mult sau mai puțin riguroase ne deplasăm în realitatea vie a orașelor, unde cu o vigoare sporită s-au realizat pe sine idealurile estetice ale acelui secol (să zicem Roma, Parisul, și, putem să adăugăm, Napoli, Palermo, Baamberg, Praga, Viena), ne vom da astfel seama curînd că acea concepție a raporturilor oraș-natură, de la care s-au inspirat constructorii lor din secolul al XVII-lea, era concepția care în ultimele decenii ale secolului avea să fie ratificată din punct de vedere filosofic și interpretată de Leibniz. În timp ce nu se poate spune că în destinul acelor orașe, adică în gîndirea celor care le construiau, ar fi avut o mare pondere lucrarea filo-

Scanned with OKEN Scanner

sofică *Instauratio magna* (folosesc dinadins titlul uneia dintre operele fundamentale ale lui Bacon, dîndu-i însă un sens extensiv, care să înglobeze întreg spiritul filosofiei baconiene), la care lordul Cancelar reflectase în primul sfert al secolului, între șansele și neșansele carierei sale politice.

Va trebui prin urmare să reconstruim, din punct de vedere conceptual, raportul natură-artă din secolul amintit, în măsura în care știm că a fost un raport de *grație* și *armonie*, și să medităm la felul în care a fost transpus în viață în marile orașe ale Europei: în acele orașe în care secolul al XVII-lea și-a imprimat mai viu pecetea idealității estetice proprii, am putea să le numim capitale seicentești prin excelență. Și va trebui, în primul rînd, să precizăm configurarea dublă a acestui raport ca prezență a orașului *în natură* și ca prezență a naturii *în oraș*.

Oraș prezent *în* natură înseamnă oraș care nu se exclude din natură, în felul în care o fac orașele industriale de azi: orașe absente din natură, pentru că în jurul nucleelor lor originare, istorico-naturale, au lăsat să crească tot mai multe inele concentrice de așezăminte și de suburbii, ivite în funcție de aceste așezăminte; de instalații de serviciu și nuclee de locuințe care depind de acestea: respingînd astfel cît mai departe posibil grădinile și culturile, într-un cuvînt — natura. Oraș prezent *în* natură vrea să însemne, în schimb, acel oraș a cărui imagine păstrează în sine, purificată și perfecționată, imaginea cîmpurilor și grădinilor, în care el s-a dezvoltat, trăgîndu-și din ele propria forță de susținere: așa era orașul-model din secolul al XVII-lea european, să zicem Roma, care, înconjurîndu-se cu o coroană aproape completă de vile nobiliare, apărute în parte prin unirea sau renovarea unor vile care existau în acele locuri dinainte, natura era prezentă, orașul reprezentîndu-se în natură cu arhitectura edificiilor răsărite printre aceste vile: clădiri aflate — ca locuri ale purei reprezentări și ale desfătării — în inima unui peisaj reprezentativ pentru sine. Dacă vrem să reflectăm asupra faimosului

Scanned with OKEN Scanner

enunț al lui Federico Zuccari, însușindu-ni-l, vom spune că arhitectura reprezintă orașul în natură, construind „alte grote, peșteri, păduri, bălți și lacuri artificiale și plăcute, pentru a crește gradul de confort al omului și, în sfîrșit, pentru a împodobi și înfrumuseța această lume cu orașe și castele, temple și palate regale, teatre și circuri, biserici și băi somptuoase și mari“ [19].

O natură *arhitecturalizată* și nu pur și simplu o natură *cultivată*, așa cum se întîmplă cu grădinile și cîmpiile. Natură *în oraș* și natură *a orașului*. Natură în care arhitectura (orașul) și agricultura (cîmpia) se întrepătrund, grădina seicentescă (ulterior grădina engleză va fi pictură care devine natură, după cum natura va deveni pictură) fiind definibilă ca arhitectură care devine natură. Și întrucît în natură, așa cum am învățat de la Leibniz, nu sînt două frunze sau două flori identice între ele, florile și frunzele fiind efecte și mijloace ale unui timp al cauzalității mecanice care guvernează creșterea și reproducerea arborilor și plantelor, tot așa, în raportul oraș-natură, așa cum se stabilește el în conștiința estetică a secolului al XVII-lea, multiplicitatea operelor arhitecturale este o multiplicitate variată asemănătoare celei a naturii, și nu o multiplicitate serială, așa cum va fi cea a tehnologiei și a industriei, întemeiată, din punct de vedere filosofic, pe *Novum Organum* al lui Bacon. Chiar cînd același artizan va avea de tratat de mai multe ori același subiect într-o artă sau alta, exemplarele realizate vor fi mai mult sau mai puțin diferite între ele, nicicînd interschimbabile ca produsele de serie: va fi diferită, într-adevăr, concepția, se va diversifica execuția. De aici polimorfismul *imaginilor orașelor*, conform cu polimorfismul *imaginilor în oraș*. Între două orașe care răspund idealului estetic din Seicento, oricît de mari ar putea fi asemănările, oricînd va exista o diversitate individualizantă, la fel ca între niște construcții din același oraș, chiar dacă ele sînt destinate aceluiași scop, proiectate de același arhi-

tect și construite, tot pe baza unei ipoteze posibile, de mîna aceluiași meseriaș. Prin urmare, armonie a orașului care prelungește în sine natura și îi desăvîrșește naturii imaginea servindu-se de forme care sînt luate din natură: orașul ca metamorfoză a naturii, care-și impune propriile forme vegetale și animale sau forme organice unor materii neorganice, cum ar fi piatra sau metalul; astfel încît greutății inerte a mineralului ajunge să i se dea plutirea mișcătoare a flăcărilor, insuflețirea apelor imitate în imagine. Așa după cum apelor care susură sau țîșnesc, uneori fremătînd, iar alteori învolburîndu-se, li se conferă solemnitatea impunătoare a monumentelor.

Fîntînile, monument al apei, am putea zice, adoptînd extrem de potrivita definiție ce poate fi citită în *Bernini* de Marcello și Maurizio Fagiolo. Monumente ale apei și prin urmare „monumente ale mișcării", ca să repetăm cele spuse de autorii acestui studiu cu adevărat complet pentru cel ce vrea să înțeleagă spiritul și estetica orașului secentesc.

Și se cuvine să transcriu din studiul deja citat două referințe notabile din scrierile despre fîntîni („să oferi apă trecătorilor cu salutară generozitate grațioasă pentru ca să bea cei însetați, iar celor ce vor, prilej de meditație") și despre afirmația lui Bernini, relatată de Chantelou, unde spunea despre apă că este un frumos spectacol și adăuga: „Eu sînt un mare prieten al apelor: ele fac mult bine spiritului meu" [20]. Spiritului îi provoacă în schimb mult rău tăcerea acelor încîntătoare fîntîni *(fontaines charmantes)* pentru care Stendhal a lăudat Roma; liniștea aceea pentru care nu putem învinui pe nimeni, fiind vorba de o necesitate impusă de condiția metropolitană: adică de nevoia de apă, ca urmare a hipertrofiei orașului despărțit de natură, ce poartă numele de urbanism și — este cazul s-o spunem — pregătește apocalipsa așa-numitei urbanizări totale.

Rădăcinile depărtate ale urbanismului, constrîns să impună tăcere fîntînilor, trebuie căutate chiar în gîndirea din Seicento, prin ceea ce voia

Scanned with OKEN Scanner

să fie — o dată cu Bacon — programul de dominare a naturii de către omul care nu mai este *artifex*, ci *faber*, cu renunțarea implicită, dar destinată să devină tot mai explicită și autoconștientă, la primatul reprezentării asupra funcțiunii. Carlo Lodoli, care a fost primul susținător viguros al principiului, va polemiza la începutul secolului al XVIII-lea împotriva reprezentativității secolului trecut, în al cărui ultim deceniu se născuse. Iar tratatul lui De Cordemoy a apărut abia în 1706. Așadar pe De Cordemoy și Lodoli (și pe Laugier, împotriva căruia avea să se ridice Goethe făcînd apologia ornamentării și a reprezentativității gotice) îi putem considera — în ce privește teoria arhitecturii și prin aceasta raportul natură-oraș — ca pe exponenți de prestigiu a ceea ce putem numi, cu o aproximație metaforică, linia *baconiană* din filosofie (chiar dacă ei au avut sau nu conștiința explicită a acestui fapt), în opoziție cu linia pe care am putea-o numi *leibniziană*. Aceasta din urmă, întemeindu-se pe principiul reprezentativității monadelor, confirma din punct de vedere teoretic primatul reprezentativității, pentru care apa — adusă în oraș pentru a fi băută și pentru spălat — era expusă în oraș cu ajutorul fîntînilor.

Natura care se reprezenta pe sine orașului și este reprezentativă pentru sine în oraș. Grădinile, ba am spune chiar, precum Bartoli, „gloria grădinilor"; și același Bacon, care în *Noua Atlantidă* va părea că dorește să excludă orice interes estetic al grădinilor din Casa lui Solomon, concepute doar ca finalitate cognitiv-pragmatică, se pare că a promovat altă opinie în studiul intitulat chiar *Grădini*. Dar *Eseurile* lui Bacon nu răspund pe deplin filosofiei care îi poartă numele. Oare nu găsim în ele ceva mai puțin decît în *Noua Atlantidă*, dar totodată și ceva mai mult? Lipsește dominația răufăcătoare a omului asupra naturii; și este totodată o concepție a omului stăpîn pe sine însuși, punct final în educația unui *gentlemen*.

Scanned with OKEN Scanner

Se cuvine să ne readucem în memorie paginile care încep prin a spune că grădina este „cea mai pură dintre plăcerile umane, cea mai mare răsplată pentru spiritul omului“ ; „fără ea construcțiile și palatele nu sînt altceva decît opere manuale vulgare“ [21]; și continuă lăudînd fîntînile, precum acelea care „sînt și mare frumusețe și odihnitoare“, adăugînd chiar că „artificiile elegante, prin care apa este făcută să țîșnească sub formă de arc, fără a o face să se împrăștie, și de a o face să se înalțe sub diferite forme (de pene, cupe, baldachine și așa mai departe) sînt lucruri frumoase pentru privit, dar care nu înseamnă nimic pentru sănătate și pentru plăcere“ [22]. Această ultimă considerație, care justifică avertismentul lui Augusto Guzzo cînd atrage atenția că studiul lui Bacon despre grădini nu trebuie să fie citit ca un mic tratat de estetică—numai dacă termenului de „estetică“ nu i se va da, după cum mi-aș permite să subliniez, extensia comprehensivă a unui spirit iluminat de inteligența exersată a nobilului baconian: că „tendințele spontane ale naturii acestuia — reiau textual pagina lui Guzzo — asanează și cultivă“, „adică exact așa cum se asanează un teren sau se plantează pomii așteptînd să-i dea vrednicului cultivator răsplata florilor şi fructelor lor“ [23].

Acel Bacon care apreciază ca fiind de ordinul al doilea plăcerea pe care grădinile o oferă contemplării („to look on“) este de fapt același cu cel care în eseul *On Building* (Despre construire) (aflat în culegerea de *Eseuri* imediat după acela despre *Grădini*) debutează cu o afirmație care avea să ajungă celebră, întrucît anticipează două reguli fundamentale ale mișcării moderne, „orice ornament este un delict“ (Adolf Loos), iar casa, „o mașină de locuit“ (Le Corbusier): „Houses are built to live in, and not to look on“. Este vorba despre un eseu ambivalent, din punctul nostru de vedere, iar acest caracter este dovedit de faptul că în el Bacon, moralistul, scrie pentru a împărți sfaturi de înțelepciune morală și civilă gentilomilor unei Anglii încă țărănești și prin

Scanned with OKEN Scanner

urmare trebuia să insiste asupra apropierii dintre oraș și sat. Casa la care se referă el este, prin urmare, în mod evident, o *mansion-house* pentru un *country-gentlemen* cu însărcinări la curte și posturi de comandă în armată: nici prea apropiată de oraș, dar nici prea depărtată de el; înconjurată de păduri care să aducă umbră și să ofere adăpost, precum și de cîmpuri ce pot fi cultivate în diferite feluri — în afară de faptul că trebuie să dispună de locuri bune pentru vînătoarea cu cîini, cu șoimul, sau pentru cursele de cai [24].

Cu toții am avut prilejul să admirăm anumite aspecte încă nesterse din peisajul englez, unde industrializarea nu a reușit încă să îndepărteze imaginea unei Anglii la care se gîndea Bacon atunci cînd scria eseurile sale *Despre construire* și *Despre grădini;* am contemplat și noi acest peisaj englezesc, deplîngînd pierdutele priveliști naturale din anumite orașe italiene, în primul rînd din Roma, ca urmare a procesului de modernizare și de „aglomerare" din secolul trecut și din secolul nostru; și cu toții am fost încîntați de prezența „naturii în oraș și a orașului în natură", într-o metropolă ca Londra, altminteri sufocantă din cauza marii mulțimi de oameni pe care i-a „aglomerat" în ea epoca modernă, pentru a repeta exact un cuvînt folosit de Marx în sens laudativ.

Ar fi bine, totuși, să reamintim că civilizația acelei întrepătrunderi dintre oraș și cîmpie este o civilizație de *gentlemen* pentru care scria Bacon moralistul: o civilizație care a durat, în fond, pînă acum cîteva decenii. Și gratitudinea pe care am arătat-o față de Bacon, promotorul ideii unității dintre oraș și cîmp, nu trebuie să ne facă să uităm că Bacon la care ne gîndim acum era educatorul nobililor, fiind mai puțin important, în istoria gîndirii, decît Bacon *părinte ale materialismului englez*, pentru a folosi din nou cuvintele lui Marx; și părinte al „scientismului" și „pragmatismului", cum sînt denumite astăzi. Mai puțin important, într-un cuvînt, decît acel Bacon pe

Scanned with OKEN Scanner

care unul dintre cei mai autorizați cercetători ai săi din epoca modernă, Farrington, pe baza sugestiei altei idei marxiste, l-a numit „filosoful erei industriale". Așadar începutul eseului *Despre construire* conține cuvintele: „Casele sînt construite pentru a locui în ele și nu pentru a le privi", — „Houses are built to live in, and not to look on", care sînt justificabile pentru Bacon eseistul, tocmai pentru că acele case la care el se gîndea nu erau construcții din oraș, ci locuințe senioriale în mijlocul cîmpiei; în așa fel încît frumusețea și măreția lor să fie oferite de plăcerea interiorului, exteriorul nefăcînd parte dintr-o ambianță concepută „to live in"; așa cum se întîmplă, în schimb, cu ambianța drumurilor și a piețelor din oraș; cărora le corespund toate prerogativele estetico-vitale enumerate de Bacon pentru interiorul acelor *mansion-houses*, preconizate de el. Dar, alături de această motivație, mai există și o alta, mai puțin evidentă la prima vedere: e vorba de o construire strict și exclusiv utilitară, înlăturînd tocmai acea ornamentație care, pentru un alt teoretician din secolul al XVII-lea, Baltasar Gracián, trebuia să aibă în arhitectură un caracter hotărîtor: și aceasta întrucît ornamentul construcțiilor face un oraș frumos și variat și satisface o inteligență căreia îi sînt necesare adevărul și funcția, cînd nu sînt însoțite și întrecute de frumusețe.

„Rațiunea nu se mulțumește, precum judecata, numai cu adevărul, ci aspiră la frumusețe. Degeaba se va asigura în arhitectură trăinicia, dacă nu se va obține împodobirea" [25]. Aceste cuvinte pot fi citite în al doilea discurs din tratatul *Agudeza y arte de ingenio*, a cărei ediție a doua a fost publicată la Madrid în 1648; în timp ce în prima ediție, din 1642, care avea un titlu ceva mai schimbat *(Arte de ingenio — Tratado de la agudeza)* și oferea exemple diferite față de cele din ediția definitivă, aceeași afirmație este imediat precedată de distincția dintre dialectică și retorică; dintre care prima vizează conexiunea termenilor, pentru a forma un silogism, în timp

Scanned with OKEN Scanner

ce retorica își realizează propriile figuri stilistice cu „podoabe de cuvinte“ („ornato de palabras“) — distincție care în a doua ediție avea să fie redusă la topică, față de fraza care ne interesează pe noi, întrucît revendică, în arhitectură, primatul vitruvianei *venustas* față de celelalte două însușiri necesare: *commoditas* și *firmitas*. Dar întrucît nu vrem să procedăm la un examen critico-textual al celor două ediții ale tratatului lui Gracián (de altfel, cine nu este hispanist, nu are competența necesară pentru un asemenea țel), ceea ce ne-am propus este să relevăm aici, și să luăm notă cu scopul de a reconstitui raportul oraș-natură, așa cum se punea, în estetica (sau mai corect spus: în esteticile) secolului al XVII-lea european, tocmai primatul acelei „hero-mosura“, adică *venustas* a lui Vitruviu; și de a sublinia acest primat prin situarea sa la antipodul conceptului enunțat de Bacon: potrivit căruia însușirea necesară care interesa era cea de soliditate a exteriorului, „firmeza“, despre care scrie Gracián că avea puțină importanță sau de loc, dacă nu se lua în seamă ornamentul „si no atendiera al ornato“; în timp ce *venustas*, „hermosura“, care-l interesa în primul rînd pe Gracián, trebuie să spunem că-i era dragă lui Bacon, care stăruie asupra a tot ce înfrumusețează reședința gentilomului său perfect, dar îl interesa ca un atribut al unei *commoditas* interioare. Cît despre acea *firmitas* exterioară, ne este îngăduit să ne-o imaginăm în orașele ideale la care se gîndea Bacon, scriindu-și eseul, ca la o simplitate nudă și lipsită de podoabe; în totul contrastantă cu conceptele enunțate de Gracián (scriitor pe care Leibniz l-a cunoscut bine) la începutul celui de-al treilea discurs, acolo unde se poate citi una dintre cele mai exhaustive definiții ale idealului de frumusețe profesat de teoreticienii și artiștii epocii baroce, ideal care în arhitectură n-ar putea fi mai depărtat decît este, în raport cu funcționalismul și cu raționalismul care în epoca iluministă aveau să se dezvolte din premisele filosofice ale

Scanned with OKEN Scanner

lui Bacon: „uniformitatea limitează, diversitatea amplifică; și este cu atît mai sublimă, cu cît multiplică mai multe perfecțiuni nobile“ [26].

Nu s-ar putea defini mai bine, în mod critic, unul dintre aspectele fundamentale ale orașului corespunzător idealului estetic baroc, oraș în care multipla varietate a ornamentelor arhitecturale, abundența de grădini, parcuri și fîntîni, este într-adevăr așa de mare încît la ea se poate referi o altă considerație a lui Gracián: „Nu strălucesc atîtea stele pe cer și nu înfloresc atîtea flori pe cîmp pe cît de multe gînduri ingenioase se produc într-o inteligență fecundă“ [27]. Și, într-adevăr, ceea ce au făcut arhitecții cărora le datorăm înfățișarea orașelor baroce, atît cît ni s-a transmis pînă în zilele noastre fără a suferi nici o modificare, sînt dovezi ale „inteligenței fecunde“, bogată în „gînduri ingenioase“.

A trăi în orașele baroce, ca de altfel în toate orașele pe care le numim *istorico-naturale*, spre deosebire, poate, de faptul că în orașele în care în ultimii o sută de ani a fost transpus în viață idealul baconian al omului (a cărui esență constă în a pune stăpînire pe natură), însemna într-adevăr „live in“, chiar și în spațiile din afara casei: în stradă, pe bulevard, în piață, în grădina *privat-publică* (la Roma, marile grădini *particulare* ale familiilor princiare erau deschise *publicului*): într-un cuvînt în acele locuri (insist: *locuri*, nu *spații*) în care deplasarea pentru anumite interese era permanent însoțită și chiar încîntată de contemplarea edificiilor (locuințe sau locașuri de cult, ori construcții, cu destinație publică), în care exteriorul avea tot atîta importanță cîtă avea și interiorul: orașul baroc fiind conceput în funcție de acel a *contempla*, care este altceva decît *a face*, care constituie finalitatea orașului baconian-modern, oraș al serviciilor și al funcțiunilor. Și, întrucît geometrismul cartezian, despre care am recapitulat de altfel binecunoscuta incidență asupra poeticii orașului baroc, s-a declarat drept filosofie a teoreziei (inclusiv în ce privește concepția estetică a orașului), iar nu o

Scanned with OKEN Scanner

filosofie operativă, așa cum este în schimb cea a lui Bacon, putem vorbi de o dublare în poeticile orașului în care încep să se contrapună două momente, pînă atunci împletite unul cu altul, cel al teoriei și cel al practicii, cărora le corespund din punct de vedere estetic reprezentativitatea și funcționalitatea construcțiilor, a străzilor și piețelor citadine.

NOTE

1 Descartes, *Discurs asupra metodei*, Ed. Științifică, București, 1957, p. 41.

2 *Ibidem*, p. 41—42.

3 *Ibidem*, p. 49.

4 *Viaggio in Sicilia di Friedrich Münter*, tradusă din germană de lt. col. de artilerie, D. Francesco Peranni, Palermo, 1823, vol. II, p. 5.

5 „Este o coincidență între știința și puterea omenească, întrucît ignorarea cauzei duce la lipsa efectului. . ." (*Novum Organum — Aforisme asupra interpretării naturii și asupra speciei umane*, C. I, III, trad. de Paolo Rossi, în *Scritti filosofici de Francesco Bacone*, Utet, Torino, 1979, p. 552). A se vedea și începutul *Discursului Tătălui* din Casa lui Solomon, în *Noua Atlantidă*: „Sfîrșitul instituției noastre este cunoașterea cauzelor și a secretelor mișcări ale lucrurilor pentru a lărgi granițele puterii umane către realizarea oricărui obiectiv posibil" (În *Scritti filosofici*, cit., p. 855).

6 „Am amenajat apoi mari livezi și grădini cu culturi diferite, la care nu ne interesează atît frumusețea cît varietatea terenului și calitatea trebuincioasă cultivării diferitelor plante și ierburi: în unele din acestea, foarte întinse, cresc, în afară de viță de vie, arbori și arbuști fructiferi cu ajutorul cărora preparăm diverse soiuri de băuturi. Aici practicăm o serie de altoiri și adaptări atît de plante sălbatice, cît și de pomi fructiferi, și obținem rezultate importante. . ." *(ibidem*, p. 857—858*)*.

7 „. . .Chiar în aceste livezi și grădini producem artificial plante și flori înainte sau după sezonul în care ele ar apărea în mod natural și le facem să înflorească și să rodească mai repede decît în mod normal. Sîntem în măsură să obținem și plante mult mai mari decît cele normale, iar fructele acestor plante sînt mai mari, mai dulci și cu gust, culoare și formă diferite de cele ale speciei originare. . ." *(ibidem)*.

Scanned with OKEN Scanner

8 „Dispunem și de parcuri și de țarcuri speciale pentru animale și păsări de orice fel... Pe căi artificiale reușim să le facem mai mari sau mai înalte decît alți membri ai speciei lor..." *(ibidem)*.

9 „...natura însăși conduce la grație și... grația perfecționează natura servindu-se de ea..." *Principii ale Naturii și ale Grației bazate pe rațiune*, §16, în: G. W. Leibniz, *Die Philosophische Schriften*, Ed. Gerhardt, VI, p. 605*)*.

10 A se vedea dialogul *Confessio philosophi*, scris în 1673, unde citim: „Harmonia enim universalis..., non partium, sed totius seriei affectio est..." (G. W. Leibniz, *op. cit.*, ed. îngrijită de Otto Saame, Klostermann, Frankfurt, 1967, p. 56).

11 A se citi eseul, datat 1697, *De rerum originatione radicali*, unde continuitatea lumii naturale și a lumii umane capătă o accentuare estetică specifică: „Progresul veșnic și liber al întregului Univers trebuie cunoscut în acumularea chiar a frumuseții și perfecțiunii universale a sferelor divine, astfel încît el să înainteze către un cult mereu mai amplu... în care fel acum o parte a pămîntului nostru a primit cultura și o va primi tot mai mult ..." — *(Op. cit.*, VII, p. 308*)*.

12 A se citi paragrafele 143 și 144, care încheie eseul *Causa Dei asserta per justitiam ejus, cum caeteris ejus perfectionibus conciliatam*, publicat la Amsterdam în 1710. „Teatrul lumii corporale ne arată că în această viață tot mai mult, prin însăși lumina naturală, eleganța sa, în timp ce sistemele Microcosmosului și Macrocosmosului au început să se dezvăluie prin descoperirile din ultimul timp. Însă partea cea mai măreață a lumii, Cetatea lui Dumnezeu, este un spectacol și vom fi cîndva mai îndeaproape primiți, iluminați de strălucirea gloriei divine spre a-i cunoaște frumusețea" *(Philosophische Schriften*, VI, cit, p. 460*)*. A se vedea și un pasaj din fragmentele referitoare la „Scientia generalis" *(Bruchstücke die „Scientia generalis" betreffend, ibidem*, VII, cit, p. 89—90*)*: unde se spune că „frumusețea naturii este atît de mare și în contemplarea ei este atîta gingășie, încît cel care a fost încercat de ea cu greu va mai găsi o delectare asemănătoare".

13 Astfel, în *Noua Atlantidă*, Tatăl din Casa lui Solomon, „din dragoste pentru Dumnezeu și pentru oameni", dezvăluie țelul acesteia: „cunoașterea cauzelor și a mișcărilor secrete ale lucrurilor pentru a spori puterea omului pînă la realizarea oricărui obiectiv posibil", iar mijloacele pentru a-l atinge: „avem grote largi mai mult sau mai puțin profunde... și ne servim de ele pentru experiențe de coagulare, înghețare și conservare a corpurilor. Prin imitarea minereurilor

Scanned with OKEN Scanner

naturale, le folosim și la producerea de noi metale artificiale prin combinarea diferitelor materiale care se găsesc aici..." *(Scrieri filosofice*, tr. cit., p. 855—956*)*.

14 *Ibidem*, p. 857.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*, p. 859.

17 „Reușim să imităm parfumurile din mixturi diferite de cele care sînt produse în mod obișnuit. Putem să imităm aromele atît de perfect încît putem să înșelăm gustul oricărui om" *(ibidem*, p. 862*)*.

18 Această comparație, foarte cunoscută, a fost repetată de mai multe ori de Leibniz: în *Noile eseuri despre înțelegere*, unde putem să citim formularea cea mai cunoscută; în scrisori și într-o scrisoare fără titlu din 1686 (*Philosophische Schriften*, IV, p. 450).

19 Citat textual extras din: P. Portoghesi, *Roma Barocca*, Bestetti, Roma, 1966, p. 37—38.

20 Cit. în Marcello și Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Bernini*, Bulzoni, Roma, 1967, p. 85. A se vedea: Chantelou, *Bernini in Francia*, trad. de Stefano Bottari, La Bussola Roma, 1946, p. 64.

21 *Despre grădini*, în Francis Bacon, *Eseuri*, Utet, Torino, 1961, p. 229. Ar merita osteneala să recitim textul englezesc, care ne arată un alt Bacon, diferit de *filosoful erei industriale:* „God Almighty first planted a garden. And indeed it is the purest of human pleasures. It is the greatest refreshment to the spirits of man; without which, building and palaces are but gross handworks" (Dumnezeu Atotputernic a plantat mai întîi o grădină. Și într-adevăr este cea mai pură dintre plăcerile umane. Este cea mai minunată reconfortare pentru spiritul omului; fără de care, construcțiile și palatele nu ar fi altceva decît simple lucrări artizanale".

22 *Ibidem*, tr. cit., p. 234—235.

23 *Ibidem*, Introducere, p. 56.

24 Trad. cit., p. 234.

25 *Agudeza y arte de ingenio*, „Discurso II", în: Baltasar Gracián, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1960, p. 219.

26 *Ibidem*, „Discurso III", p. 240.

27 *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

OPOZIȚIA CONTRADICTORIE ȘI ORAȘUL ÎN MIȘCARE*

Am văzut cît de diferite, ba chiar contrare, au fost poetica orașului medieval și cea a orașului Renașterii, a cărui moștenire estetică avea să fie transmisă orașului baroc [1]. Și fără să revenim la problema poeticilor, oprindu-ne numai la ceea ce orașele *istorice* au avut comun fie și în inspirația lor diferită și în modul lor foarte diferențiat de a se individualiza, vom rezuma notele conceptuale, recognoscibile în diferite feluri, care caracterizează *realitatea orașelor*, ca actualizări multiple și diverse ale unei *idei unice despre oraș*, înainte ca definitiva *răsturnare a raportului dintre viața contemplativă și viața activă* să fi perfecționat acea tehnologizare a lumii care, în deceniile următoare sfîrșitului primului război mondial, a cunoscut propria sa eră triumfală și triumfalistă.

În legătură cu orașul, să-i spunem pre-tehnologic, am putut să constatăm că întrepătrunderea, în el, a memoriei istorice cristalizată în construcții ce stau față în față unele cu altele, sau alături unele de altele, făcea să trăiască trecutul în prezent, iar prezentul în viitor: memoria unui astăzi ca anticipare a unui ieri, expectativa zilei de astăzi ca amintire a zilei de mîine: și trecutul

---

* Acest eseu reia, în parte textual și în parte dezvoltă, unele părți din cel al cărui titlu a fost *Cele două orașe*, publicat în „Rivista di Estetica" din 1980, fasciculul pe tema *Arte și metropole* (n.a.).

Scanned with OKEN Scanner

care se prelungește în prezent și se anticipează în viitor (care *va fi* un trecut, așa cum trecutul *a fost* un viitor).

Oraș ca memorie, așadar, și ca anticipare, și deci oraș a cărui limitare spațială este imagine a infinitului, după cum imaginea eternului este figura sa estetică, în care, într-o unitate diversă, se întrepătrund cele trei dimensiuni ale timpului.

Despre timpul orașului *istoric* (adică al oricărui oraș anterior *revoluției culturale* din care s-a născut metropolis-macropolis) putem așadar să spunem ceea ce scrie Liebrucks comentînd *caracterul logic al timpului — în termeni mitologici: naşterea Muzelor, fiice ale lui Jupiter şi ale Mnemosinei, care ne-au dat nouă, oamenilor, darul cuvintelor. În timp este prezent trecutul esențial* („die wesentliche Vergangenheit") *a ceea ce este trecut; și acest trecut esențial stă în fața noastră în opera de artă ca un obiect vizibil, care ne aduce în întîmpinare propriul trecut sub aspectul unui concept existent individual.* După aceste afirmații, redate sumar, ar trebui să citățm altele, traducîndu-le textual, care ulterior clarifică *dimensiunea logică a timpului* în implicațiile sale estetice prezentînd un interes direct pentru meditația noastră despre oraș: „Tic-tacul orologiului nu anunță timpul. Orologiul este doar o schemă a scandării temporale, iar schema este măsurarea timpului, făcută intuibilă. Orologiul nu este imaginea timpului, și nici conceptul timpului. Imagini ale timpului sînt operele de artă . . . . Apropierea de caracterul operei de artă era încă vizibilă în orologiile antice. Astăzi, pe cadrane apar pur și simplu numai niște numere" [2].

Prezența trecutului este așadar, în orașul istoric, configurarea sa ca operă de artă, chiar în măsura în care în el coexistau opere de artă diverse, imagini ale unor timpuri diferite — și alături de operele de artă propriu-zise, de *monumente*, toate construcțiile predomină și structurile în care întotdeauna *reprezentarea* predomina funcția, potrivit idealului Ierusalimului ceresc descris în *Apocalipsă*. Tocmai pentru că în el reprezentarea domina

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna funcția, orașul istorico-natural se constituia ca imagine a timpului, asemenea operelor de artă, ba chiar prezentîndu-se el însuși ca operă de artă în unitatea sa. Nu întîmplător mitul grecesc făcea să se nască orașul omului în sunet de muzică și de poezie. Într-adevăr, Pausanias povestește că Amfion învățase de la Hermes să cînte la liră și cu muzica sa îmblînzea fiarele sălbatice asemenea lui Orfeu, făcînd ascultătoare, totodată, materialele care se ridicau de pe pămînt pentru a forma zidurile Tebei; de aceea printre egipteni a circulat părerea că Amfion ar fi fost un mag, așa cum credeau și despre Orfeu[3].

Putem, prin urmare, să dăm numele lui Amfion orașului istorico-natural, odraslă a cuvîntului și cîntului pe care le ocrotea în sine, înălțîndu-le la sine o dată cu satisfacerea necesităților practice. Ca operă a poeziei și cîntului s-au modelat în lumea antică templele numeroșilor zei. Iar lumea creștină (care a adus în sine, în mod dialectic, politeismul greco-roman) a înălțat templul unicului zeu în centrul sau pe culmea orașului, în care opere de artă erau piața de mărfuri și bursa (ne gîndim la Orsanmichele și la Palatul Artei Lînii din Florența); și Palatul public și fortărețele și chiar și sediul comandamentului poliției, care la Florența se numește Palatul Bargello, iar la Verona — Gran Guardia; și de fapt *Hauptwache* (Marea Gardă) se numesc și acum anumite edificii, destinate unei alte folosințe, cele mai multe din secolul al XVIII-lea, din orașele germane: cum ar fi Frankfurt sau Fulda.

Orașul ca operă de artă, în toate detaliile sale. Fie că aparțin sau nu lui Piero de la Francesca, perspectivele din secolul al XV-lea ale *orașului ideal* sînt de fapt orașe gîndite și reprezentate, indiferent de scopul lor, într-o operă de artă care vrea să fie imaginea unei alte opere de artă. Una dintre ele, cea din Urbino, ne-a făcut să medităm îndelung asupra sa. Dar oare însuși orașul Urbino nu a fost, timp de secole, un oraș operă de artă identificat de Federico da Montefeltro cu Palatul a cărui proiecție externă a devenit

Scanned with OKEN Scanner

într-un fel? Pînă în momentul în care a fost degradat la condiția de „centru istoric", Urbino și-a păstrat într-adevăr aspectul său de legitimare estetică a Signoriei (recurg aici la acest cuvînt, în locul celui foarte folosit de „putere", atît de plin de *idées reçues*): legitimare a Signoriei ca frumusețe a reprezentării sale arhitecturale în logiile suprapuse în mijlocul unor mici turnuri; aceasta depășea astfel unitatea funcțiilor rezidențiale și strategice. Pînă la mijlocul secolului nostru, asemeni palatului Piccolomini din Pienza (și asemeni reședințelor capitalelor germane ale barocului tîrziu, al cărui concept estetic ar fi de neimaginat fără antecedentul exemplar nu numai al palatului Versailles, ci și al orașelor renascentiste italiene), palatul din Urbino a rămas un punct ideal de referință în care se unifica multiplul reprezentativ al orașului: la el raportîndu-se și transformările succesive, pînă la cea neoclasică. Este ceea ce a sesizat Castiglione cînd a definit Urbino ca un *oraș în formă de palat*. Definiție valabilă pînă nu demult, dar care nu mai este actuală de cînd locuințele au început o expansiune de tip metropolitan, devorînd spațiul înconjurător.

Opoziție contradictorie (și nu opoziție a contrariilor, întrucît opoziția contrariilor face posibilă o unitate dialectică, constînd dintr-o întrepătrundere reciprocă, în care termenii opuși nu se neagă, ci se păstrează unul în celălalt) este de fapt și orașul modern, acest metropolis—macropolis — universalopolis de astăzi, față de orașul care a existat în lume pînă în zorii acestui secol — față de orașul promovat și realizat în lumea antică, în Evul Mediu creștin, în Renaștere și în acel anotimp al spiritului european care este cunoscut sub numele de epoca barocă. Sînt tot atîtea aspecte, la care ne-am oprit mai mult sau mai puțin avînd în vedere ceea ce am convenit să numim orașul lui Amfion. Și extinzînd mitul lui Amfion, ținînd seama de apropierea sa *magică* de mitul lui Orfeu (fraternitatea cu Amfion fiind ideală, chiar dacă nu este genealogică), putem

Scanned with OKEN Scanner

să-l numim orașul amfionico-orfic: în sensul că așa cum Orfeu îmblînzea animalele cu cîntul și cu muzica sa (și chiar și bestia care există în noi: instinctul) în mod asemănător Amfion domesticea cu muzica și cîntul raționalitatea actului constructiv; acea raționalitate, care dacă nu este îmblînzită de poezie și supusă poeziei, devine o pură practică utilitară: care subjugă omul în fața mașinilor inventate de el însuși (casa, „mașină de locuit", potrivit definiției unuia care a fost totuși un mare arhitect și, în felul său, poet și de aceea un eretic al raționalismului) și riscă să-l reducă, așa cum citim în romanul *Erewhon* de Samuel Butler, la stadiul de *insectă, de păduche care se gudură în fața mașinii.*

Și nu este o întîmplare, nici nu este vorba de un simplu capriciu dacă toată literatura antiutopică și antitehnologică, de la *Erewhon* (1872) pînă la *Brave New World* (1932) și *1984* (1950), este ca o cutremurare în fața presimțirii insuportabile a universalopolisului: o lume în întregime urbanizată și mecanizată, a cărei unică orînduire posibilă este totalitarismul, îngrozitorul despotism de masă în care Hölderlin, Schelling și tînărul Hegel întrevăzuseră un fel de prefigurare în paginile așa-numitului *älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796), care, pentru cercetarea noastră, este ca un ac magnetic, ce indică mereu nordul. Un studiu în care se vorbește despre stat ca despre „etwas Mechanisches", *ceva mecanic*, care tratează oamenii „als mechanisches Räderwerk", *ca rotițe ale unui angrenaj*. Și este bine să reținem că nu era vorba atît de vechiul stat absolutist, a cărui meschinărie autorii respectivi o cunoscuseră, cît de statul totalitar, așa cum avea să-l pregătească acel iacobinism pentru care ei se entuziasmaseră, rămînd foarte repede decepționați [4]; cu cele trei capete ale sale — tehnocrația, birocrația și sistemul de asistență publică și socială — totalitarismul, mecanizator al oamenilor reduși la simple *rotițe ale unui angrenaj*, este singurul răspuns posibil la exigențele unei existențe în condiții metropolitane.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă, prin urmare, în binomul Amfion-Orfeu putem să recunoaștem emblema mitică a orașului istorico-natural, neîmpăcatul lor antagonist va fi Prometeu: *zeul arogant care a răsturnat ordinea naturii pentru a dărui oamenilor, făpturi efemere, puteri care se cuvin nemuritorilor;* și din această cauză se află legat de *insultătorul* lanț al cauzalității mecanice, a cărei *necesitate atotputernică* el știe bine că *nu poate fi învinsă.* Iar necesarul lanț al mecanismului cauzal, pus în mișcare de tehnologia prometeică, îl strînge, în fiecare clipă a vieții sale, pe locuitorul din macropolis-universalopolis: al cărui orizont de libertate se îngustează tot mai mult, supus instrumentelor fabricate de el însuși pentru a căpăta puteri asemănătoare zeilor.

Cauzalitate repetitivă și mecanică, fără libertatea neprevăzutului, este de fapt aceea a instrumentării, care, amplificînd puterea oamenilor, le reduce acestora libertatea, îi face sclavi ai mașinilor cu care se mișcă. Intrați în cușca cu pereți de tinichea, cu mîinile strînse pe o roată pe care dacă o mișți greșind cu un centimetru poți să ucizi sau să mori; fiecare cu mintea obsedată de zgomotul mașinilor proprii și al celorlalte, în număr foarte mare, care merg alături de el, în spatele lui sau în fața lui; obligat, fiecare, să adopte itinerarul impus de tăblițele indicatoare; condamnat — dacă vrea să supraviețuiască — să se supună mecanicii *reflexelor condiționate.* Și ce altceva decît cauzalitate repetitivă, mecanică și nu o născocire liberă a fanteziei este aceea care face să apară una alături de alta și una în fața celeilalte toate aceste construcții identice între ele, dispuse pe trasee fără identitate diversă; ocupînd spații tot mai întinse, în care timpul pur cantitativ trebuie programat dinainte, respectînd legea cauzalității, fără ca în vreun fel acesta să se deschidă spre neprevăzut, să rămînă disponibil posibilităților de invenție ale momentului.

Timp al repetiției, care este o repetiție automată; succesiune în care eternitatea să nu fie

Scanned with OKEN Scanner

transformată în eveniment, așa cum se întîmpla cu miturile, a căror expresie mimetică erau gesturile agricultorilor, în mișcarea lor rituală întrepătrunsă de sacru — „Implorați divinitățile pămîntului și pe Demetra cea sacră, / să dea-n pîrg spicele sacre pentru Demetra...“ —, așa cum aveau o ritualitate sacralizantă gesturile lucrătorului invocat poetic de Rilke, făurar al unor obiecte complete, fiecare în individualitatea sa, și prin urmare fiind fiecare în parte un scop pentru o intenție care își asumă cauzalitatea mecanică. Gesturi care produceau lucruri ce puteau fi arătate îngerului din *A IX-a Elegie din Duino* sau lucrurile simple: acelea care „din generație în generație... („Drum zeig /ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern/ gestaltet, /als ein Unsriges lebt neben der Hand und im Blick“)*, lucruri pe care omul poate să le povestească îngerului („Sag ihm die Dinge“): iar îngerul se va opri uimit să le privească, așa cum noi oamenii rămînem uimiți în fața gestului unui frînghier din Roma sau al unui olar de pe Nil: „Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest / bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil...“ **.

Acest lucru era posibil în orașul lui Amfion și al lui Orfeu, oraș născut din muzică și poezie, fidel peisajului în sînul căruia se afla; dar nu este posibil în orașul lui Prometeu, în care acțiunea noastră, orice acțiune a noastră este o *acțiune fără înfățișare*. „Tun ohne Bild“ pentru a relua încă o dată cuvintele lui Rilke, după cum fără imagine fără chip este vorbirea noastră, în întregime funcționalizată datorită comunicării: și anume *cuvînt fără mit*. Și, dacă, mergînd pe urmele lui Lewis Mumford, de la care am învățat

---

* Arată-i simplitatea care/făurită din tată-n fiu / trăiește ca un bun al nostru, la îndemînă și în raza privirii; Rainer Maria Rilke, *Versuri*, ELU, București, 1966, traducere de Dan Constantinescu.

** Rostește-i lucrurile. Îl va țintui uimirea pe loc; cum te-a oprit pe tine / împletitorul de funii la Roma, ori, pe malul Nilului, olarul; Rainer Maria Rilke, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

să retrăim în lumea de astăzi binomul Orfeu-Prometeu, am încercat multă vreme să-i împăcăm pe amîndoi, acum știm foarte bine că aceste tentative ale noastre erau rău întemeiate din punct de vedere logic sau erau pur și simplu neîntemeiate; deoarece nu ne-am dat seama că între Prometeu și Orfeu (sau dacă vreți, între Prometeu și Amfion) era vorba de o opoziție contradictorie care nu putea fi tratată dialectic, o opoziție ai cărei termeni nu erau conciliabili, fiecare dintre ei reprezentînd negarea celuilalt. Iată de ce nu au reușit încercările unora, *dont je suis*, de a-și fundamenta ideile estetico-logice pe eventuala estetizare a mișcărilor și a direcțiilor cu o orientare funcțional-pozitivistă evidentă. Iar de acest lucru poate să-și dea seama cel ce reflectează asupra metamorfozei hotărîtoare pe care au suferit-o sub ochii noștri orașele unde trăim, noi cei născuți înainte de cel de al doilea război mondial.

Și într-adevăr, o metamorfoză hotărîtoare, în istoria estetică a orașului, a fost cea care a cuprins, pe la mijlocul secolului nostru, aproape toate orașele din Europa, (pe unele fulgerător), pe care războiul le-a stricat sau aproape le-a distrus. O metamorfoză definită de unul dintre urbaniști, Pier Luigi Giordani, drept „febra reîntemeierilor": ceea ce înseamnă *necesitatea de a încerca regîndirea într-un mod diferit a problemelor existente dintotdeauna*, exigență caracterizată de *contestația sistematică*, de *satisfacția de a distruge* și totodată de *utopie* ca o „nouă ordine substitutivă a prezentului în criză" [5]. În legătură cu această *febră a reîntemeierilor*, o critică fără eufemisme, prin anumite aspecte italiene ale ei (demonizarea etico-politică a agriculturii, care la rîndul ei a contribuit, nu în mică măsură, nu numai la desfigurarea peisajului, ci și la schimbarea identității etico-estetice a orașelor noastre), se poate citi în *Il paese umiliato* (Țara umilită) de Rodolfo Quadrelli. Este un pamflet viguros în al cărui conținut se află — dincolo de lecțiile lui Chiaromonte și Noventa — o lectură extrem de pertinentă

Scanned with OKEN Scanner

și neobișnuită a textelor lui Horkheimer și Adorno[6]. Iar premisele filosofice ale *febrei reîntemeietoare*, despre care vorbește Giordani, nu ar putea fi definite mai limpede decît a făcut-o Augusto del Noce într-o polemică cordială cu Ugo Spirito, cu mai bine de zece ani în urmă: *atitudine nouă a negativismului milenar, amestec contradictoriu dintre optimismul cel mai deplin și pesimismul cel mai radical:* pentru care omul „separat de dimensiunea trecutului și totodată de tensiunea spre viitor ar trebui să se conformeze, pentru a fi nou, unei lumi care este într-o mișcare continuă, extrem de accelerată"; și pentru a lua loc„ într-un proces ireversibil în care saltul calitativ este înlocuit și falsificat de accelerarea mișcării"[7].

Este vorba de un fenomen istorico-cultural care a schimbat realmente fața lumii, cum se spune; și într-un fel sau altul transformă viața tuturor și a fiecăruia, punînd în discuție însăși gîndirea ca atare. În confruntarea lor pot fi diverse și contradictorii opțiunile privind domeniul, după cum contrastante sînt judecățile. Și întrucît aici și acum vorbim despre oraș trebuie să interpretăm critic, din punct de vedere filosofico-estetic, modalitatea, mișcările și soluțiile metamorfozei pe care febra *reîntemeietoare*, despre care vorbea Giordani, a adus-o și o va aduce în *teoria despre oraș și în practica orașelor*, așa încît să fie serios motivate eventualele judecăți aprobatoare sau dezaprobatoare.

Procesul, a cărui rezultantă trăită zilnic de toată lumea — impulsionat, dar nu mai mult decît atît, de al doilea război mondial — se bazează, din punct de vedere teoretic, pe ceea ce Arendt definește, după cum știm, drept *răsturnarea raportului dintre viața contemplativă și viața activă*. Transformînd-o în simboluri mitologice, este vorba de o luptă victorioasă a lui Prometeu nu împotriva lui Zeus (sau cel puțin nu în mod direct), ci împotriva lui Amfion și Orfeu. Iar o dovadă a victoriei lui Prometeu o putem considera metamorfoza prin care, aproximativ pe la mijlocul secolului nostru, nu dintr-un mimetism veleitar,

Scanned with OKEN Scanner

ci din *speranța obținerii unei maxime bunăstări*, luînd aminte la felul cum au crescut întreprinzătoarele orașe nord-americane, multe orașe din vechiul continent le-au imitat în necesara lor adaptare la revoluția tehnologică a lumii.

Erau totuși orașe despre care se putea spune ceea ce afirmase Leon Battista Alberti despre antica Via Appia, flancată de monumente mai mult sau mai puțin comemorative, scriind că acea stradă romană oferea călătorului nenumărate *prilejuri* care să-i *trezească în minte faptele vitejești ale oamenilor mari*, „summorum hominum gesta". De aceeași natură aveau să fie — trei secole mai tîrziu — reflecțiile lui Alessandro Verri, care — asemenea lui Schelling, ce ținea la Universitatea din Tübingen disertații despre mituri ca monumente și despre monumente ca mituri — pot fi considerate ca fiind ale unui spirit aflat la granița dintre iluminism și romantism: „Monumentele bărbaților iluștri obișnuiesc să trezească în suflet o dulce tristețe...", „... De aceea mă gîndeam cu durere că aveam sub picioare osemintele acelora a căror faimă încă mai stăruie în lume"..." [8]. Asemenea accente le mai putem găsi, dacă cercetăm, și în paginile despre Roma ale lui Chateaubriand, ale Doamnei de Staël, ale lui Stendhal.

Dar America pe care acele orașe europene o luau ca model „nu are cimitire de apărat" [9] — cum avea să scrie, în toiul celui de al doilea război mondial, Giaime Pintor, interpretînd cu luciditate eroică neliniștile noastre din vremea aceea; sintetizînd cu o excepțională eficacitate ceea ce era pentru America putere și virtute în acel conflict, fără de care ar fi fost mai puțin traumatizantă intrarea inevitabilă a lui Prometeu în orașele pe care tehnologia și urbanismul le cuceresc zi de zi cîte puțin, sustrăgîndu-le astfel moștenitorilor lui Amfion și Orfeu. Și desigur că pe lîngă delictul celui care a declanșat războiul, făcînd un apel autoamăgitor la propriile memorii, se adaugă ca un plus de prostie contradictorie, determinat de faptul de a fi atras împotriva mărtu-

Scanned with OKEN Scanner

riilor lor — „cimitire“ al căror nume ar putea fi Würzburg sau Treviso — o hotărîre furioasă și implacabilă: tratîndu-le ca pe niște dușmani, a răsturnat asupra lor „flăcările bubuitoare“ care deschid porțile Infernului într-o pagină din *Doctor Faustus: o istorie de o mie de ani aruncată în neant, într-o prăbușire fără precedent*, „in eine von donnerden Flammen umtanzte Höllenfahrt...“.

Scrisă cu lacrimi și sînge, acea pagină ambivalentă a lui Thomas Mann va trebui s-o citim laolaltă cu pasajul autobiografic în care fiul acestuia, Klaus, povestește despre revenirea sa în acel oraș al amintirilor unde încă mai ieșea fum din cenușa flăcărilor infernale ale războiului: *Orașul München nu mai este, întregul centru este o ruină, iar străzile unde cunoașteam aproape fiecare casă sînt îngrozitor de deformate și de transformate*; „Totul este străin, străin, străin ... Și totuși nu! Străin și în același timp familiar... Peisajul atît de familiar devenit străin: cu totul străin, dar cu trăsăturile sale familiare dintotdeauna...“ [10].

Nu este nevoie să te afli, precum Klaus Mann, în tragedia existențială a exilatului din cauza dragostei și urii, care s-a reîntors în propriul oraș pe jumătate distrus chiar sub însemnele celor care l-au bombardat. *Absolut străină și la fel de familiară ca dintotdeauna, familiară dintotdeauna și absolut străină*, este, de fapt, orice localitate, atunci cînd cineva se întoarce în ea după acea schimbare etico-estetică — numită *revoluție liniștită* — prin care s-au depopulat satele, fiind lăsate pustii, și au fost înțesate orașele cu nou-veniții. Aceștia își pierd în orașe propria identitate etico-estetică de obiceiuri și limbă și, în același timp, sărăcesc orașul de propria identitate în sine și pentru sine. Și despre această diminuare a identității citadine ca urmare a imigrării masive și a reducerii identității imigranților în fenomenul de masă din orașe, putem să găsim mărturii artistice în Roma lui Pasolini, sau în Milano al lui Testori, din prima parte a creației sale — un exemplu semnificativ, pentru acesta din urmă, fiind *Arialda*, în transpunerea scenică a lui Visconti;

Scanned with OKEN Scanner

iar pierderea identității orașului, prin înstrăinarea de sine a propriilor locuitori *dinainte* și *de după* a fost dramatic interpretată în filmul *Rocco și frații săi* — aceasta reprezentînd o imitare ironică, chiar din titlu a acelui poem al identității etnice și al identității urbane din timpul migrațiilor biblice, care este *Iosif și frații săi* de Thomas Mann...

Familiaritate și înstrăinare, totodată, este ceea ce îndurăm în orașele devenite altfel decît erau, ca urmare a unui proces de tehnologizare brutală care le-a supus unei transformări neașteptate și negatoare: total diferită de vechile schimbări treptate și continui pe care le-am putea numi *afirmative*. Schimbări, am spune, *în identitate* și *ale identității*, iar nu schimbări în raport cu identitatea, pentru care de secole orașele s-au văzut schimbate *în ele însele* prin alteritatea *sinelui* și nu prin alteritate *de sine:* într-o conștientă permanență a existenței lor identice cu sine. Asemenea schimbări permanente au asigurat de-a lungul secolelor propria identitate a orașelor, tocmai pentru că această identitate era păstrată în înnoirile prin care fiecare oraș rămînea el însuși în măsura în care devenea diferit în sine însuși, dar nu deosebit de sine însuși.

Nicicînd să nu rămînem mai prejos de splendorile anticilor, întrucît nu sîntem inferiori fericirii din secolele lor. În acest fel a expus Cassiodor, secretarul regelui goților, Teodoric, într-o scrisoare semnată de acesta, planurile pe care se baza dorința sa de a face din Ravenna concurenta Romei [11]. Și, într-un mod mai explicit — cerînd să fie trimis de la Roma la Ravenna un anume Daniel, șlefuitor de marmură, a cărui iscusință voia s-o folosească fie în lucrări de restaurare, fie în realizarea de noi construcții — el spunea: *planul nostru este de a construi noi edificii, dar mai ales de a respecta vechile construcții, întrucît vom merita laude tot atît de mari atît pentru lucrurile realizate de noi cît și pentru cele pe care am știut să le păstrăm.* „Din această pricină dorim să înălțăm edificii moderne, fără a le strica pe cele din vremurile trecute“ [12].

Scanned with OKEN Scanner

Nova construere, sed amplius vetusta servare: așa gîndea „barbarul" Teodoric, în timpul acelei crize de trecere de la lumea clasico-antică la lumea medievală, care privită în mare și judecată după *idées reçues*, poate să pară un naufragiu istoric asemănător celui în care ne aflăm noi acum. Acestui principiu cassiodorico-teodorician i-au rămas credincioși — sau au crezut sincer că i-au rămas credincioși — toți înnoitorii de orașe: inclusiv cei care vor să construiască orașele *neantizate*, dacă ne este permis să folosim acest neologism, de catastrofe naturale, precum cutremurul din 1693, care a lăsat printre victimele sale, alături de alte localități din Sicilia răsăriteană, și orașele Noto și Catania.

În alegerea arhitecților, ca și în realizarea planurilor la care au colaborat în mod direct, baronul și marele moșier Landolina, la Noto, și delegatul viceregal Lanza di Camastra, la Catania, nu s-au gîndit, de fapt, să falsifice — refăcînd-o — imaginea care a pierit o dată cu acel cutremur, lucru care la Noto ar fi fost imposibil chiar dacă s-ar fi dorit, din cauza alegerii altui amplasament. Așa încît au construit, în schimb, două orașe noi, care să răspundă idealului estetic cultivat și profesat de ei. Nu au construit, într-un cuvînt, orașe fals-gotice, au construit orașe ale timpului lor *modern*, făcînd în ele *artă modernă* — care însemna a construi orașe carteziano-baroce, adică avînd o perspectivă teatrală în felul în care sînt trasate străzile și cum din acestea se deschid piețele și esplanadele: orașe *teatrale* și datorită felului în care se înșirau sau erau plasate una față de alta diferitele construcții.

Edificiile supuse *reconstrucției* și *dezvoltării* au obligat însă la operațiuni distrugătoare dincolo de terasele, acoperișurile, cupolele și clopotnițele din Catania settecentescă; asaltînd pantele Etnei și nu mai puțin țărmurile mării cu furia excavatoarelor, doborînd lămîi, portocali, ficuși. Cum să nu-ți amintești, așadar, de ce scria Alberti? *Dacă elementele disparate nu au între ele legături*

Scanned with OKEN Scanner

şi nu ajung la un acord convenabil, acest gen de varietate constituie o gravă disonanţă: „Si inter se dissoluta et disconvenienti quadam disparitate discreparint, erit ea quidem absurdissima". Şi cred că astfel de exigenţe au animat pe cercetătorii care, în deceniul abia trecut, au reînceput să observe în mod critic legatul testamentar al acelor direcţii arhitectonice care, cu rezultate mai mult sau mai puţin izbutite, au încercat — între jumătatea secolului al XIX-lea şi sfîrşitul primului război mondial — să pună de acord vechiul cu noul (care în cel mai bun caz voia să fie altfel nu numai ca factură, ci şi din punct de vedere estetic) în procesul transformator de creştere, la care în condiţiile socio-politice schimbate, precum şi ca urmare a dezvoltării industriei şi a comerţului, au fost supuse, în perioada respectivă, oraşele înrădăcinate în istorie.

NOTE

1 A se citi, în legătură cu aceasta, consideraţiile lui Paolo Portoghesi în Introducerea sa la tratatul lui Leon Battista Alberti, în care, scrie Portoghesi, nu a fost interesat „numai de posibilităţile oferite de viziunea de perspectivă chemată să dea un nou chip cu aspect geometric rigid scenei urbane, ci şi valorilor oraşului medieval, lecturii graduale şi narative, devenită posibilă prin căile de acces nerectilinii. . .". Şi continuă cu observaţia că Alberti aspiră la „o mare sinteză, în care, alături de achiziţiile noii culturi a perspectivei, să-şi găsească locul păstrarea anumitor aspecte ale tradiţiei citadine medievale, în care se oglindeşte capacitatea de a interpreta aspiraţiile constante ale sufletului omenesc". Mai departe Portoghesi a subliniat cum în cea de-a opta carte s-a născut „ipoteza marilor străzi în perspectivă, flancate ca nişte canale de edificii simetrice, o anticipare precisă a urbanisticii baroce", în: L.B. Alberti, *L'Architettura*, ed. cit., Introducere, pag. XX. Referirile la textul albertian vizează capitolul al V-lea, Cartea a IV-a *(ibidem*, p. 306—307*)* şi cap. VI din Cartea a VIII-a, *ibidem*, p. 710—711: unde, în notă (p. 710, n. 5), Portoghesi observă că înclinaţia autorului pentru „casele de mărime egală care flanchează strada" *(hinc atque hinc mutuo coaequatae domus ad lineam et libellam* „ici şi colo în casele potrivite perfect în mod

Scanned with OKEN Scanner

reciproc") prefigurează „soluții baroce și neoclasice, de la via Po din Torino pînă la rue de Rivoli din Paris". Și sînt amintite interpretările picturale ale lui Pinturicchio: orașul renascentist rectiliniu și perspectivic; și orașul medieval în care, pentru a repeta ce spune Alberti (p. 306—307), străzile care se curbează concurează la frumusețe, întrucît cel care se plimbă pe ele descoperă aproape la fiecare pas noi perspective ale edificiilor.

2 Bruno Liebrucks, *Sprache und Bewusstsein*, vol. VII, Peter Lang Verlag, Berna, Frankfurt, Las Vegas, 1979, p. 62.

3 *Descrierea Greciei*, 1, IX (Beoția), cap. V, 6—7.

4 Vorbesc destul de clar, în legătură cu aceasta, paginile din *Hyperion*, în care Hölderlin, făcînd aluzie clară la iacobini, descrie sosirea unor conjurați, a căror prezență și ale căror discursuri îi dau protagonistului o sete de libertate și de aer, ca aceluia care „simte că se sufocă de fum și deschide uși și ferestre pentru a ieși afară", sentiment care nu le este necunoscut locuitorilor orașului tehno-industrial (Cf. *Hyperion*, tr. cit., p. 55; textul în ed. cit., p. 54).

5 Pier Luigi Giordani, Introducere la Gordon Cullen, *Il paesaggio urbano*, Calderini, Bologna, 1976, p. VII.

6 Rodolfo Quadrelli, *Il paese umiliato*, Rusconi, Milano, 1953, de citit în întregime.

7 Augusto Del Noce: *I divieti e la „rivoluzione tradita"*, în Ugo Spirito — Augusto Del Noce, *Tramonto o eclissi dei valori tradizionali*, Rusconi, Milano, 1971, p. 207—208.

8 Alessandro Verri, *Le notti romane al sepolcro degli Scipioni*, sub îngrijirea lui Renzo Negri, Laterza, Bari, 1967, p. 5.

9 Giaime Pintor, *Il sangue d'Europa*, sub îngrijirea lui Valentino Gerrantana, Einaudi, Torino, 1950, p. 218.

10 Klaus Mann, *(Cotitura) Der Wendepunkt*, 1958, postum, trad. de Barbara Allason, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 421.

11 In Migne, *Patrologia latina*, t. 69, col. 512. „Absit enim ut ornatui cedamus veterum quia impares non sumus beatitudine saeculorum..."

12 *Ibidem*, col. 581: „Propositi quidem nostri est nova construere sed amplius vetusta servare: quia non minorem laudem de inventis, quam de rebus possumus acquirere custoditis. Proinde moderna sine priorum imminutione desideramus erigere...".

Scanned with OKEN Scanner

APĂRAREA MEMORIEI ȘI ORAȘUL FUTURIST CA ILUZIE ESTETICĂ

Să lăsăm deoparte impunătoarea recoltă de scrieri consacrate celei mai decisive dintre acele direcții numită „Liberty" sau „Art nouveau", ori „Jugendstil"; care făcînd cu hotărîre artă *modernă*, și tocmai din această cauză (dar *artă* ca și cele precedente: realizare a unui ideal estetic nou și diferit), a armonizat noul cu vechiul, supunîndu-se nevoilor orașului a cărui imagine a fost prin aceasta îmbogățită, întrucît nu a fost falisificată și nici desfigurată. Asupra acestei chestiuni judecățile estetice sînt acum de acord; nu este nevoie să stăruim, așa după cum cer, în schimb, tentativele de a face o operă nouă și diferită din punct de vedere artistic, punînd în valoare moștenirile numeroase și diverse ale idealurilor estetice realizate în trecut și combinîndu-le potrivit necesităților epocii.

Cu toate că nu mai este în mod hotărît contestată, valabilitatea artistică a acestor tentative este încă *sub judice* și datorită disparității extreme a rezultatelor obținute, chiar și atunci cînd aparțin aceleiași ambianțe citadine sau cînd operele sînt creația aceluiași autor. Aspirația de a *vedea clar* și de a înțelege pînă la ce punct se armonizează sau distonează acele realizări în concertul formal al vechilor orașe a inspirat o serie de studii, cum ar fi *L'eclettismo a Roma* (Eclectismul la Roma), de Paolo Portoghesi, sau *Architettura dell'*

Scanned with OKEN Scanner

eclettismo (Arhitectura eclectismului) de Andreina Griseri și Roberto Gabetti. Două opere apărute la scurtă vreme una de alta; și care ne pot interesa acum și aici, deoarece în două orașe diferite, Roma și Torino — prin studierea anumitor realizări arhitectonico-urbanistice și prin reconstruirea istorico-critică a personalității uneori minore și neînsemnate — examinează așa numitul *eclectism* în măsura în care s-a preocupat să adapteze orașele la funcțiile lor istorice noi sau reînnoite și salvînd din ele identitatea estetică, supunîndu-se totuși inevitabilelor necesități ale extinderii, ale creșterii densității, ale rapidei comunicații interne și externe [1].

Cartea lui Portoghesi vrea să fie o *lectură minuțioasă a culiselor care au înlesnit configurarea Romei din secolul al XIX-lea* [2]. În termeni filosofici se poate spune că este vorba de o recunoaștere critică, în Roma din perioada aflată la cumpăna a două secole, a ceea ce Roberto Pane numea — cu cîțiva ani mai înainte, extinzînd binecunoscuta distincție crociană dintre *poezie și literatură* — momentul *literaturii* și nu al *poeziei* din arhitectură; *literatură a pietrelor*, cea care *creează ambianța* orașelor cu „numeroasele opere ce contribuie la determinarea unui anumit caracter local" [3]. Acestea sînt cîteva aspecte relevate de Portoghesi în legătură cu Roma în care așa-numitul *eclectism* crede că ar putea păstra imaginea în concordanța dintre vechi și *nou*, care nu dorește neapărat să se propună ca *modern*, dar nici nu acceptă să fie o contrafacere a vechiului: într-un efort de imitare liberă, vrînd să supună moștenirea trecutului la „noul impuls dat activității comerciale de mișcarea și creșterea populației" [4].

Portoghesi menționează, ca rezultate pozitive din punct de vedere estetic, *anumite străzi noi de un farmec de necontestat, cum ar fi Via Nazionale, via Veneto, Corso Vittorio, via Boncompagni*: „cu personalitate, primitoare, plăcute" și *avînd, prin urmare*, „un loc de neșters în viața orașului" [5]. Iar Griseri și Gabetti, poate cu o mai marcată distanță critică, amintesc, din Torino, Piazza Sta-

Scanned with OKEN Scanner

tuto, „răspîntie importantă, extrem de colorată și nod rafinat, settecentesc, al căii Dora Grosa (Via Garibaldi), și al cartierelor monumentale din Juvarra“ [6]; sau gara Porta Nuova: „perfect inserată în construcțiile din Viale del Re, care indica modul specific piemontez într-un proces de modernizare, legînd noul centru de cartierul Valentino“, cu *fațada de sticlă (prin care se zărea înăuntru structura acoperișului)*, arătînd călătorilor care soseau „prin mica grădină foarte frumoasă“, *îmbrăcămintea extrem de rafinată a zidurilor, cu două ordine colorate, cu frontoanele de o mare simplitate ale pieței care se deschide înspre Corso, peste drum de gară* [7].

Autorii subliniază în aceste exemple și în altele luate din Torino (cum ar fi galeria de fier și sticlă, numită astăzi Subalpina), ceea ce am putea defini o dialectizare estetică a utilității comerciale; iar prototipul ei estetic au fost „les Halles“ din Paris, pînă la distrugerea lor recentă. „Un monument ridicat în mod natural în solul epocii“, cum le-a definit Zola. Și cel care, meditînd himeric, înainte și după ce le va fi vizitat în lung și-n lat, plimbîndu-se pe străzile și în piețele din jur, înainte și înapoi, între Saint-Merry și Nôtre Dame des Victoires, nu putea să nu deplîngă convietuirea armonioasă cu fîntîna *des Innocents* și cu biserica Saint Eustache. Și tot Zola a spus: „acest capăt de biserică sub acest bulevard de fontă...“; „... aici este un adevărat manifest: este vorba de arta modernă, de realism și naturalism care s-a înălțat în fața vechii arte...“. Pe bună dreptate, de altfel, studiul lui Portoghesi începe prin a examina *prima arhitectură a fierului* (poduri, depozite de mărfuri, uzine) realizată la Roma încă de pe vremea lui Pius al IX-lea; la acele construcții destinate comerțului ieșind în relief *puritatea și eleganța datorate noilor tehnici constructive* [8]. Iar către sfîrșitul cărții, este analizată critic fabrica firmei „Birra Peroni“, aflată în bună vecinătate cu zidurile aureliene, cu vila Albani și cu noua clădire Rinascente, extrem de reușită și de bine situată. Acest edi-

Scanned with OKEN Scanner

ficiu al fabricii de bere Peroni a fost înălțat pentru scopuri industriale și de comerț: cu atît mai mult, prin urmare, ne frapează calitățile sale estetice, mai cu seamă de cînd a fost înconjurată de construcții de locuințe, reușind să supraviețuiască țelului său originar; și salvat de la sfîrșitul care îl amenința, așteaptă o destinație nouă și diferită.

Era însă vorba de încercări fără șanse de izbîndă în viitor, dar cărora trebuie să le recunoaștem meritul de a nu-l fi respins pe Amfion, tăgăduindu-i moștenirea. Așa cum aveau să facă, în schimb, mecaniciștii, programînd teoretic *eliminarea deliberată din arhitectură* (și deci din oraș) a „tot ceea ce este expresie a lirismului și fanteziei“ [9].

Rațiunile mecanicismului arhitectural ne vor constrînge încă o dată să medităm la termenii în care categoria estetică se propune pe sine însăși și care poate fi aplicată orașului, de cînd mecanizatorul Prometeu, în afară de faptul că a fundat așezări urbane unde avea să fie instaurat un nou *ethos*, însoțit de un *pathos* necunoscut pînă atunci, a venit tot mai aproape, concentrînd asediul pînă cînd a ajuns, pe la jumătatea acestui secol, să stăpînească aproape toate orașele pe care muzicianul Amfion, fondatorul lor, le-a guvernat *ab antiquo*. Și trebuie să luăm aminte la primele răspunsuri pe care exigența estetică le-a găsit, sau a crezut că le găsește (atunci cînd orașul a fost pe punctul de a trece sub stăpînirea lui Prometeu) în frumusețile transformate de istorie în artă, sau în cele pe care natura ni le prezintă zilnic contemplației noastre, solicitînd modele pentru diferitele construcții, cum ar fi atelierele, gările, centralele electrice: cu convingerea, poate iluzorie, că ar putea astfel să se configureze ca schimbări *în identitate* și nu *ale identității*, schimbări de la care orașul nu se poate sustrage, datorită răspîndirii revoluției tehnologice, pregătită din punct de vedere teoretic de Bacon.

În această exigență a identității estetice (identitate *a* timpului, ca o continuare a orașului is-

Scanned with OKEN Scanner

toric în orașul care începea să devină *postistoric*; identitate *a spațiului*, ca o continuare a orașului natural în orașul tehnologic) se justifică din punct de vedere conceptual politica de esență culturalist-istoricizantă și aceea a cărei inspirație era naturalistă în mod direct sau indirect. Modele ale istoricismului eclectizant erau bisericile, castelele, palatele publice de altă dată și casele princiare *ci devant*. Naturalismul de tip *liberty-floreal* și-a propus să realizeze — nu ca un plagiat, ci ca o modelare originală a materialelor de construcție care nu au mai fost folosite și o dată cu stăpînirea deplină a noilor tehnici pe care le pretindeau — construcțiile de locuit, industriale sau pentru servicii asemănătoare din punct de vedere morfologic cu acele *produse ale naturii* care, potrivit opiniei lui Kant, constituie materialul de care se folosește arta grădinăritului în același fel în care poezia se folosește de cuvinte.

Poetica orașului, așadar, ca scenografie melodramatico-romanțioasă; poetică a orașului ca o grădină din pietre, sticlă, metal; în orice caz era vorba să i se confere lui Prometeu o cetățenie *optimo jure*, fără însă să i se încredințeze cheile *palatului* în orașul în care Amfion era cel care continua să conducă: tot la sunetul lirei lui ridicîndu-se Mulini Stucky, din Veneția, astăzi distruse, castel de basm nordic, dacă îl priveai de la distanță, de pe Canale della Giudecca; iar la Palermo, o brutărie (cei care ne-au atras pentru prima dată atenția asupra ei au fost Gianni Pirrone și Ferdinando Scianna), care, într-unul dintre cartierele cele mai populare, își arăta panoul său de mozaic în care o femeie cu un profil și cu gesturi arhaizante, îmbrăcată în culori klimtiene, susține snopi alegorici de spice aurite. Sînt tentative (mai mult sau mai puțin reușite) ale romantismului tîrziu sau alepostromantismului de a continua în noua realitate tehnoindustrială sentimentul formal al naturii și al istoriei; natura și istoria fiind, respectiv, spațiul și timpul filosofiei romantice și ale inspirației poetizante romantice pînă și în aspectul estetic al orașului;

Scanned with OKEN Scanner

orașul din vremea lui Shinkel, discipol al filosofiei lui Schelling; din vremea lui Viollet-le-Duc, a cărui operă nu o putem înțelege dacă nu am citit *Nôtre Dame de Paris* de Victor Hugo și eseurile lui Mérimée despre vechea arhitectură franceză.

Acești constructori ai sfîrșitului de veac al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea au adus pretutindeni în lume un oraș care a cîștigat de acum înainte *la douceur des anciennes estampes* din unele racursiuri de Samain și de Rodenbach.

Procedîndu-se astfel, se încerca să fie făcut Prometeu să vorbească limba lui Amfion și a lui Orfeu — fără însă a fi rezolvată nemulțumirea pe care Prometeu a manifestat-o dintotdeauna, încă de pe vremea revoltei sale împotriva lui Zeus: nu numai că nu voia să *depindă de alții*, dar nici măcar *să fie egal cu alții*.

Prometeu nu se mulțumește numai cu libertatea; el vrea puterea, toată puterea, o vrea numai pentru el, nu împărțită, și din această cauză vocația sa este totalitară, în pofida aureolei de liberator cu care se înconjoară; o aureolă de care în vremurile moderne au fost amăgiți Shelley, Beethoven și, înaintea lor, Goethe: al cărui imn închinat lui Prometeu ar trebui de altfel citit avînd în minte balada intitulată *Ucenicul vrăjitor*.

De aceeași natură cu totalitarismul lui Prometeu este raționalismul lui scientist, care supune pînă și teoriile estetice la mecanicismul cauzalității eficiente, interzicîndu-ne „scumpa imaginație", al cărei sfîrșit, o dată cu venirea epocii scientiste, era deplîns de Leopardi în poezia *Lui Angelo Maj*. Iar în practica artistică, interzicerea libertății imprevizibile a fanteziei duce la instaurarea domniei *metodologiei* bazată pe necesitate și pe imperativul lucrului de serie. Prometeu avea să dovedească totalitarismul său intolerant atunci cînd s-a arătat refractar adoptării limbii lui Amfion în oraș: o rezistență care s-a relevat de îndată în incompatibilitatea formelor istoriciste și naturaliste (dar în legătură cu acestea s-ar putea fructifica optim corespondența dintre noile

Scanned with OKEN Scanner

tehnici și noile materiale) față de construcția tehnico-industrială; căreia n-au reușit să-i dea, nici naturalismul, nici istorismul, decît o fațadă mai mult sau mai puțin nelegitimă, care nu răspunde nici structurilor, nici funcțiilor.

În acest punct putem să recitim *Istoria arhitecturii moderne* a lui Bruno Zevi, o carte deschizătoare de drumuri, întrucît în ea aderența la motivațiile lui Prometeu se conjugă cu lecția crociană, asimilată în anii de formare ai tinereții; o lecție care nu este respinsă, ci doar îmbogățită cu noi experiențe în timpul impusei emigrații peste ocean — astfel încît, precum un fir al Ariadnei, sîntem însoțiți, în timpul lecturii, de concepte precum *poezia* (împreună cu celălalt, corelativ, de *literatură*), *creația* și *frumusețea*, concepte care, de cîteva decenii, sînt date la o parte, de parcă ar fi monede ieșite din circulație, de către ceea ce am putea numi *literatura de specialitate*, inspirată adesea de sociologism și mecanicism scientist, în anumite privințe unite între ele. Iar din paginile de început ale cărții lui Zevi nu putem să nu ne însușim sublinierea că *revoluția industrială și urbanismul nu puteau să nu presupună o revizuire integrală* nu numai a „programului edilitar al mulțimilor urbanizate, dar și, mai cu seamă, a vocabularului expresiv"; într-un cuvînt, necesitatea *unei noi limbi, în care oamenii să construiască, iar oamenii-poeți să creeze;* cu toate că n-ar fi fost posibil *să aplice decorațiile renascentiste și baroce, fără a le reduce dimensional, fără a le repeta pînă la saturație și fără a le face ridicole* „în casele săracilor și în ale celor din mica burghezie, case economice, construite rapid, adesea cu mai multe etaje", iar *casa celor bogați* nici nu putea „să-și păstreze frumusețea dacă era înconjurată de bordeie, de cocioabe, de construcții industriale pline de fum de gazometre, de mizerii și de infecții" [10].

Acestea erau problemele cu care aveau să fie confruntați, la începutul acestui secol, cea mai mare parte a arhitecților din Europa și din lume. Și întrucît în centrul panoramei pe care Zevi o

Scanned with OKEN Scanner

realizează se află construcțiile industriale, a fost necesar, în primul rînd, să se dea acestor construcții o calitate estetică proprie, pentru a o conduce, secundînd-o, către necesitatea cauzală a mașinismului prometeic (în așa măsură încît să devină expresie în sine însăși), într-un soi de extindere a acelui *non imperatur nisi parendo*, pe care Francis Bacon, baron de Verulam, le-a recomandat-o oamenilor ca unicul mod de a exploata natura, supunînd-o propriilor lor nevoi. După ce a devenit clar, într-adevăr, că nu i se putea impune lui Prometeu să vorbească limba lui Amfion, acum se punea problema de a se face în așa fel încît Amfion să poată vorbi limba lui Prometeu; să o adapteze, prin urmare, în așa fel încît arhitectura, trebuind să îndeplinească sarcini pentru care istoria nu-i oferea precedente și nici natura nu putea să-i arate exemplele de care are nevoie, să facă să coboare cu docilitate creativitatea artistică în regiunile tehnologiei și industriei; potrivit unor poetici destul de diferite între ele — vom spune tot împreună cu Zevi: „aceeași perioadă rațională prezintă o gamă de caracteristici diverse cu mult mai vastă decît ar putea să-i ofere curentul care i se opune, cu deshumările sale neoclasice și neobaroce din manual“ [11], poetici care sînt însă în diversitatea lor bine chibzuite pentru a corespunde motivațiilor tehnologiei, industriei, urbanismului. Aceste poetici nu preconizează suprapunerea peste construcțiile tehnoindustriale a unor forme care imită edificiile construite după alte procedee, folosindu-se alte materiale, cu destinație cu totul diferită de-a lungul istoriei trecute și prin peisajele unei naturi care nu fusese încă înăbușită de mașinism. Întrucît numai în condițiile unui asemenea pact era posibil să fie stăpînite materialele și procedeele constructive ale tehnologiei și industriei, obținînd de la ele nu o posibilitate mincinoasă de a fi contemplate, o contemplabilitate *a* structurilor și *a* funcțiilor, și nu o reprezentare a *altceva* care să ascundă structurile și să mascheze funcțiile.

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare o arhitectură *de structuri*, nu *de fațade*, a vrut să fie, și a trebuit să fie acea arhitectură *ne-reprezentativă*, dar *funcțională*, a unor construcții cu care Prometeu venea să-și afirme și să-și exercite propria putere în oraș și asupra orașului. Construcții de edificii — învelișuri, fără *decorație*. Învelișuri: chiar *containere*, așa cum dorește să le numească limba funcționalistă despre care putem să spunem, însușindu-ne terminologia lui Ferdinand de Saussure, că este *langue*, care se încăpățînează să ajungă *parole*.

Cu o acuitate de viziune specifică scriitorilor creatori care de atîtea ori anticipează față de noi cei care doar teoretizăm, Alessandro Bonsanti a dat, în 1965, o definiție exactă a conținutului și formelor în arhitectură (pe care pentru propriul oraș le cere Prometeu), într-un roman în care el însuși era într-un fel protagonist și care avea ca titlu *Noua gară a Florenței*. La apariția sa, în urmă cu vreo 30 de ani, romanul a declanșat, de altfel, polemici aprinse, în cea mai mare parte străine de termenii exacți ai problemei. Opera de arhitectură, scria Bonsanti, este cea care *narează* „cu un realism extrem întîmplările cotidiene, descrise cu rigoarea liniilor și a formelor convergente pentru a crea realitatea pe care o conține“ [12]. Și tocmai la acel roman al lui Bonsanti se referă Luciano Anceschi într-un studiu din 1970, în centrul căruia stă interesul pentru o *poetică a noului oraș*, ale cărei rațiuni se situează *sub nivelul diversității* direcțiilor arhitectonice și „tind să depășească diversitatea“ [13]. În rațiunile, să spunem aici și acum, potrivit cărora în orașul lui Prometeu poate fi verificată o idee pe care Anceschi și-a însușit-o de la Michelucci, arhitectul gării din Florența, și anume că *atelierul*, *uzina*, *casa*, *catedrala sînt unul și același lucru*, ca „elemente care participă și concură la făurirea orașului fără hotare“ [14]. Și în aceste rațiuni putem să recunoaștem că *uzina* este modelul estetic din care trebuie să se inspire *casa și școala*, *bazarul și banca*, *precum și biserica*.

Scanned with OKEN Scanner

Biserica de pe autostradă, construită de Michelucci în apropiere de Florența, răspunde în mod exemplar concepției despre un loc de cult așa cum îl impune orașul tehno-industrial: sînt trimise la arhivă, odată pentru totdeauna, anticipările alegorizante ale lui Sicardo din Cremona, ale lui Durando din Mende și este greu suportată verticalitatea platonică a *muzicii ce coboară din cer*, a *mulțimii imaginilor țîșnind din pereți și de pe boltă* care pe Mortimer al lui Schiller l-a făcut să urască (așa îi povestea el Mariei Stuart în tragedia ce poartă numele acesteia) *îngustimea întunecată a puritanismului livresc, adorator al cuvîntului neîntrupat* (körperlose Wort).

Oraș fără granițe, în care unică este imaginea catedralei, a casei și a școlii. Această definiție propusă de Michelucci i se potrivește perfect — mai cu seamă dacă o integrăm în dezvoltarea filosofică oferită în acest sens de Anceschi, și anume aceea de oraș nou, către a cărui idee se deschide triunghiul fundamental *viață-formă-spațiu* [15] — orașului în care urbanismul împinge pe oamenii eliberați de Prometeu de monotonia agrestă, cu revenirea periodică și variată a anotimpurilor („patruzeci de zile și patruzeci de nopți au stat ascunse Pleiadele, fiicele lui Atlas, dar și-au făcut din nou apariția cînd anul și-a împlinit mersul său..."), pentru *a-i angrena* în serialitatea activă a muncii de fabriçă.

Acesta este motivul profund pentru care — și-l voi cita din nou pe Zevi — în timp ce *se revendica principiul aderenței la un scop economico-social și la o tehnică de construire a edificiului, se prevala în mod necesar de o mentalitate pozitivistă și mecanicistă* [16]. Și într-adevăr, mecanicismul arhitectural debutează o dată cu conștiința faptului că Prometeu, neputînd să învețe limba lui Amfion, era necesar ca Amfion să încerce să învețe a vorbi limba lui Prometeu, în orașul lui Prometeu, începînd cu construirea de fabrici; și asemenea acestor fabrici, imobilele pentru servicii aferente acestora, complexele de locuințe pentru personalul care își desfășoară activitatea în fabrici sau

Scanned with OKEN Scanner

pentru acele fabrici — iar apoi de la fabrici, de la serviciile pentru ele, de la locuințele aflate în jurul acestora trecînd să acționeze în orașul unde acestea începeau să devină centrul propulsor și evitabilul model formal. Și pentru ca *la langue* a lui Prometeu să devină *parole* a lui Amfion (repet conceptele saussuriene, în limitele și cu distorsiunile inevitabile atunci cînd sînt aplicate la estetică) chiar și pentru cel care nu cunoaște în mod direct, sau cunoaște puțin în mod direct, operele, în parte pierdute, cu care a început raționalismul mecanicist, va fi de ajuns, pentru a se convinge de aceasta, să citească narațiunea lui Zevi, observînd ilustrațiile ce o însoțesc; narațiunea și ilustrațiile atestă că mecanicismul a fost la începuturile sale o poetică: precizăm însă: una, nu unica, între atîtea poetici diferite ale arhitecturii moderne (la polul opus se găsește naturalismul lui Wright, pentru a da exemplul cel mai concludent). Dar putem să repetăm, o dată cu Anceschi, faptul că *poeticile probabil* că „nu se discută, sau poate că dialoghează între ele, se neliniștesc pe același plan al exigențelor și al opțiunilor "[17]; și știm că *pe același plan al exigențelor și al opțiunilor* poeticii mecaniciste — care este acela al orașului tehnoindustrial al lui Prometeu — a fost foarte viu dialogul neliniștit și tulburător al mecanicismului cu alte direcții ale arhitecturii care *în numele noilor exigențe umane și psihologice* nu au întîrziat să *pună noi probleme de reintegrare și de continuitate arhitectonică, ajungînd să îmbogățească dicționarul de expresii* [18].

Din punctul de vedere al criticii de arhitectură, mecanicismul, fiind o poetică, nu îl putem elogia ca atare, dar nici nu îl putem blama, rezultatele sale trebuind să fie judecate separat, fiecare în individualitatea sa, asemenea oricărei opere de artă. Problema noastră este, totuși, strict teoretică, fiind vorba să conceptualizăm *teoria* orașului modern, acela pe care l-am numit orașul lui Prometeu, și să-l punem în relație cu *realitatea* în care trăim zi de zi. Iar faptul că dintre toate

Scanned with OKEN Scanner

poeticile moderne de arhitectură numai poetica mecanicistă a fost cea mai corespunzătoare oraşului prometeic, aceasta interpretînd mai bine decît altele motivele şi preocupîndu-se, cel puţin din punct de vedere programatic, să sprijine estetic exigenţele, a fost atestat cu autoritate incontestabilă de Sant'Elia, în manifestul său fundamental, datat 11 iulie 1914: „... va trebui să inventăm şi să reconstruim oraşul futurist asemenea unui imens şantier fremătător, sprinten, mobil, dinamic în toate părţile sale, iar casa futuristă asemenea unei uriaşe maşini...“ [19].

Acest text al lui Sant'Elia este definitoriu, oferind o lectură stimulatoare, însufleţit fiind, în fiecare propunere a sa, de o conştiinţă sigură şi coerentă în legătură cu semnificaţia introducerii noilor materiale de construcţie şi a noilor posibilităţi de construcţie. Nu o inovaţie pur şi simplu de ordin tehnic, ci o adevărată revoluţie spirituală hotărîtoare: o mutaţie în ideea despre om şi lume şi despre modul uman de a fi în lume. „Formidabila antiteză dintre lumea modernă şi lumea antică este determinată de tot ceea ce înainte nu exista... Simţim că nu mai sîntem oamenii catedralelor, ai palatelor, ai agorelor, ci sîntem oameni ai marilor hoteluri, ai gărilor, ai străzilor nesfîrşite, ai porturilor colosale, ai pieţelor acoperite, ai galeriilor luminoase, ai autostrăzilor drepte, ai demolărilor salutare...“ [20]. Acesta este sensul raportului modificat pe care l-a indicat Arendt în ce priveşte influenţa sa asupra oraşului: într-o lume a cărei existenţă coincide cu o metamorfoză permanentă şi a cărei formă îşi găseşte propria desăvîrşire într-o neîntreruptă schimbare. Este de fapt supoziţia filosofică (termenul nu este de prisos, este folosit în sensul exact şi la momentul potrivit) a concepţiei despre un oraş care conţine în *caducitatea* şi în caracterul său *tranzitoriu* („caracteristici fundamentale ale arhitecturii futuriste“, scria Sant'Elia) semnele distinctive ale rupturii sale *vremelnice* cu istoria şi ale propriei rupturi *spaţiale* cu natura.

Scanned with OKEN Scanner

Artificialitate discontinuă obținută prin intermediul *calculului, al cutezanței temerare*, împotriva oricărei spontaneități neconstructive a formelor. *Casa de ciment, de sticlă, de fier, formidabil de „urîtă" în simplitatea sa mecanică, înaltă și cuprinzătoare cu cît acest lucru este mai necesar* [21]. „Așa cum anticii s-au inspirat, pentru a face artă, din elementele naturii, noi — care sîntem artificiali din punct de vedere material și spiritual — trebuie să găsim această sursă de inspirație în elementele lumii mecanice foarte recente pe care am creat-o..."[22]. Și împotriva oricărei durate a trecutului în prezent și a prezentului în viitor, permanență a noutății și noutate a permenenței, există *noi forme și noi linii: o arhitectură care nu este supusă nici unei legi a continuității istorice; o arhitectură nouă, după cum nouă este și starea noastră sufletească* [23];„... În viața modernă încetează procesul consecvent de desfășurare stilistică. *Arhitectura se rupe de tradiție. Totul este luat de la capăt, prin forța împrejurărilor...*" [24]; „.... Casele *vor dura mai puțin decît noi înșine. Fiecare generație va trebui să-și construiască propriul oraș...*"[25].

Așadar o repudiere a continuității istorice; orașul ce se reînnoiește permanent *în sine* devenind altceva *decît el însuși* într-o continuă negare a propriei identități; pe de o parte noutatea continuă, ca o distrugere continuă a existentului, iar nu durată care păstrează în sine și apără existentul, iar pe de alta, timpul ca progresie ce se neagă pe sine, într-o antiteză hotărîtă față de acea prezență de durată a eternității în efemer care îl inspirase, în 1913, dată la care Sant'Elia își redacta manifestul, pe Marcel Proust în *Du coté de chez Swann*. Iar dacă a fost o influență asupra futurismului din partea filosofiei *duratei* și *memoriei* încorporată în materie, pe care, de la Paris, Bergson o transmitea lumii întregi, atunci această influență a fost doar parțială, viciată de răstălmăciri.

Ideea de oraș pe care o proclama și o promova Sant'Elia era într-adevăr inamica declarată a

Scanned with OKEN Scanner

oricărei *durée* posibile, și în mod voit fără memorie. Acesta înțelesese bine ce incompatibilitate și cît de radicală (ori *automobilul*, ori *monumentul*, va spune, pe bună dreptate, în zilele noastre, Argan) exista între supraviețuirea trecutului și mașini, orice fel de mașini: nu este vorba doar de vehiculele cu motor, dăunătoare monumentelor (care au nevoie de spațiu în jurul lor) datorită emanațiilor de gaze și a vibrațiilor pe care le produc; dar este vorba și de mecanismele care produc lucruri și distribuie servicii, ce distrug pentru a produce și produc distrugînd. Într-o cursă către *mereu mai artificial* și *mereu mai nou*; care nimicește orice posibilitate de supraviețuire a istoriei și a naturii. Viziunea prefigurată de Sant'Elia în cele două variante ale manifestului său ar putea să pară descrierea orașului tehnic-industrial de azi, atît de diferit apare el, într-adevăr, spiritului orașului de azi, față de cel care călăuzea viziunea lui Sant'Elia care poetiza mașina, casa-mașină în orașul mașină (și totuși poți să juri că dacă s-ar întoarce între noi, el s-ar comporta exact precum Schiller atunci, cînd, primind din partea Convenției Naționale diploma de cetățean de onoare al Franței iacobine, s-a dus să se plîngă soției sale exclamînd: „Ce-am eu de-a face cu asasinii ăștia?").

Dominantă sau de-a dreptul hegemonică (de altfel nu pe nedrept futuriștii au fost acuzați de mai multe ori de *estetism*, iar din punct de vedere istoric este atestat acel *nec tecum nec sine te* al lor față de d'Annunzio) a fost, în gîndirea futuriștilor, *frumusețea* — dar o *altă* frumusețe, frumusețea *mișcării*, datorită căreia Marinetti avea să proclame că un automobil este *mai frumos* decît Victoria de la Samotrace, fiind deci tot o frumusețe. Frumusețe a motoarelor huruitoare în traficul unei căi rutiere dintr-un oraș analog, în ton minor, șuierăturilor și exploziilor unui cîmp de bătălie. „...Trenuri și tramvaie lansate pe marile șosele construite peste canalele în sfîrșit astupate..."; „... în jurul oricărui tun-pas de colosal acord căderea barosului-creație..." : idealul estetic care

Scanned with OKEN Scanner

dicta în 1910 *Discursul futurist al lui Marinetti către venețieni* s-a concretizat, după doi ani, în *Bombardamentul Adrianopolului*, într-o asemenea măsură încît cele două citate ar putea să se contopească într-un singur text. Și alte afirmații ale lui Marinetti, care pot fi citite în pagini precum *Omul multiplicat și domnia mașinii* („... a pregăti iminența și inevitabila identificare a omului cu motorul, facilitînd și perfecționînd un schimb neîntrerupt de intuiție, ritm, instinct și disciplină metalică...") sau în apelul *Împotriva Spaniei paseiste* („...sublima Electricitate, unica și divina mamă a umanității viitoare. Electricitatea cu torsul sclipind ca argintul viu, Electricitatea cu mii de brațe fulgerătoare și violete...."; „.... ea lansează în toate părțile Fulgerele sale de diamant, tinere, dansante și goale, alergînd pe scări de azur șerpuitoare, la asalt, la asaltul Catedralei negre! Sînt mai mult de zece mii, palpitînd fremătătoare pentru a se arunca la asalt sub ploaie, escaladînd ziduri, ascunzîndu-se pretutindeni, mușcînd din fierul fumegînd al streșinilor și spărgînd, în plonjoane nebunești, madonele pictate pe sticlă...") au aceeași motivație estetică (o frumusețe nouă, vie, mobilă, împotriva frumuseților care sînt considerate perimate, știrbe, paralitice) cu cea a proclamației lui Sant' Elia, deloc sau prea puțin interesată de eficiența practică a orașului pe care el îl vizează numai pentru plăcerea estetică: „...În viața noastră au pătruns elemente a căror existență nici nu a fost bănuită de antici; s-au determinat contingențe materiale și s-au relevat atitudini ale spiritului care se repercutează în mii de efecte: primul dintre ele este formarea unui nou ideal de frumusețe, încă obscur și embrionar, dar a cărui fascinație este deja simțită de mulțime..."; „.... noi forme, noi linii, o nouă armonie a profilurilor și a volumelor, o arhitectură care să-și aibă propria rațiune de a fi numai în condițiile speciale ale vieții moderne, iar corespondența ei ca valoare estetică în sensibilitatea noastră...".

Scanned with OKEN Scanner

Aceste afirmații ale lui Sant'Elia și-au găsit un ecou deplin în desenele sale reprezentînd orașe imaginare a căror frumusețe constituie un scop în sine, atins prin asimilarea liberă (iar lucrul acesta a fost notat de mai mulți critici) a lecției de *zvelțețe* și de *lipsă de ponderabilitate*, descătușată de servituțile *monumentalului*, *ponderalului* și *staticului*, care tocmai din mimetism naturalist promovase arhitectura floral, obținînd de aici forme adecvate noilor materiale, noilor tehnici constructive; făcînd în așa fel, am putea spune, încît Amfion să cînte cu propria liră pentru a face să se înalțe de la pămînt nu numai zidurile „sacre" ale Tebei, ci și construcțiile orașului tehnoindustrial. Și dacă apelul *Împotriva Spaniei paseiste* a fost publicat, în iunie 1911, într-o revistă madrilenă intitulată chiar *Prometeo*, dacă în figura lui Prometeu se recunoștea însăși ideea futuristă ca atare, trebuie totuși să spunem că Prometeul lui Marinetti și al lui Sant'Elia (pînă și al lui Armando Mazza care și-a poetizat propria dorință de a distruge Veneția) era un Prometeu care l-a identificat în sine pe Amfion, asumîndu-și deplina ereditate a acestuia: astfel încît idealul orașului futurist, chiar dacă este împărtășit sau nu, este încă ideal estetic, ba mai mult, *estetizant*, dacă vreți, ideal al orașului lui Amfion care se continuă în orașul lui Prometeu, adoptînd limba lui Prometeu.

Identitate futuristă a lui Prometeu și a lui Amfion. „Lira e mașina, astăzi/Un vîrtej de roți diverse/giganți invizibili/respirație a mii de sirene, / scînteile se logodesc cu stele...", poetiza Paolo Buzzi în revista lui Marinetti, al cărei titlu, „Poesia", rezuma idealul futurist al identificării absolute a poeziei trăite și a vieții poetizante: poezie *a vieții*, în orașul mecanic, și nu poezie *în viață*, ca în orașele *paseiste* pe care Marinetti, Buzzi, Folgore, Altomare, Sant'Elia le condamnau pentru caracterul lor prozaic. Trebuie totuși să ne întrebăm (și deja se poate închipui un răspuns negativ, imaginîndu-ne că Sant'Elia s-ar putea comporta în orașul de azi precum Schiller proclamat cîndva *citoyen* al Convenției) dacă *poezia*

Scanned with OKEN Scanner

vieții și *viața poezici* ar putea fi concepute, în sensul pe care-l dorea Buzzi și o dată cu el Libero Altomare („... Îmi plac luminile obraznice/sfîșiind blînda Noapte...") și Luciano Folgore („....o, angrenaje puternice / fiice minunate ale Electricității / care zobiți visul și materia"). Și aceasta de cînd, în aproximativ o jumătate de secol, au devenit stăpînele noastre expedientele care au făcut posibilă creșterea orașului în lungime, în lățime și pe înălțime: motor cu ardere internă și ascensor și telefon; care în prima fază a existenței lor i-au făcut pe oameni să simtă într-adevăr un sentiment exaltant de stăpînire prometeică a distanței spațiotemporale.

Dialectica Iluminismului este, încă o dată — dacă vom continua să o decantăm de reductivitatea sa materialistă — , cheia ce ne ajută să înțelegem cîtă distanță, de netrecut, desparte „orașul futurist" (în care, potrivit imaginii fericite a lui Paolo Buzzi, *Mașina* ar fi asumat pentru sine rolul pe care la Amfion și la Orfeu l-a avut *Lira*) de orașul de astăzi: care fiind și el fiu al *mașinii*, pare să răspundă pe deplin anticipărilor teoretice enunțate de Sant'Elia în Manifestul său din 1914. Plăcerea estetică *a* orașului futurist; plăcerea *în* orașul futurist, pentru poezia trăită ca poezie a unei vieți eliberate de determinări spațiale, în simultaneitatea înțeleasă ca o degrevare de noțiunile temporale de *înainte* și *după*. Unitate armonioasă inconfortabilă dintre apropiat și depărtat. Și așa cum era *Lira* pentru Amfion și Orfeu în mod asemănător pentru poeții, arhitecții și muzicienii futuriști *Mașina* este organul noii estetici, instrumentul conceput pentru a produce plăcere estetică prin simultaneitatea ca armonie spațiotemporală ce se transformă în poetică a mișcării: „Viteza distruge legea gravitației; și supune, făcîndu-le sclave, valorile spațiului și timpului"; „... Voluptatea de a te simți singur într-o limuzină care aleargă printre luminoasele ghețuri strălucitoare ale unei capitale scufundate în noapte..."[26].

Libertate în spațiul-timp, ba mai mult: dominare a spațiului-timp, viziuni simultane, altădată

Scanned with OKEN Scanner

izolate una de alta; întrepătrunzînd într-o singură imagine dinamică diferitele locuri care înainte fuseseră imagini statice, separate una de alta, fiecare dintre ele împietrită în propria raţiune de a fi. Iar fulgerarea ascensiunii mecanice răsturna pe înălţime aceeaşi libertate spaţio-temporală şi temporalo-spaţială, însăşi configurarea oraşului *într-o imagine pluridinamică* şi nu *în imagini singular-statice* (acesta este unicul aspect pe care estetica futuristă l-a asimilat direct din filosofia lui Bergson) pe care automobilul le-a cucerit în sens orizontal, în timp ce telefonul trimitea vocea la distanţă în acea unificare acustică, ce poate fi plăcută din punct de vedere estetic, a spaţio-temporalităţii multiple constitutive oraşului, pe care Marinetti l-a finalizat artistic în manifestul din 1933, intitulat *Radioul*: o poetică a dramei radiofonice ca „artă fără timp şi fără spaţiu, fără ieri şi fără mîine", bazată pe raportul sonor al unor *distanţe diferite* [27]. Este aproape o invitaţie la ospăţul zeilor, unde muritorii s-au descătuşat de spaţiu şi de timp, prin care — printr-o condamnare asemănătoare celei a lui Tantal, care, fiind invitat de zei, a răspîndit secretele acestora — aveau să-i priveze de înseşi mecanismele inventate pentru a stăpîni spaţiul şi a elibera timpul şi care, hipertrofiind teritorial oraşul, căruia îi multiplicau dislocările interioare, au sfîrşit prin a înlănţui omul de distanţe mai strîns decît înainte. Este într-adevăr — aşa cum scriau Horkheimer şi Adorno — *progresul cultural care se transformă în contrariul său.* Unde este oare acea *viteză aducătoare de alte viteze: viteza activă şi viteza pasivă, viteza dirijată şi viteza dirijantă*, pe care o proslăvea Marinetti? Iar în această constrîngere de a iscodi autovehiculele aflate înainte şi lateral, pentru a profita de spaţiul liber minim rămas, cînd singurele imagini aflate sub priviri sînt cefele şi profilurile celorlalţi prizonieri, unde este fuziunea atîtor imagini dislocate spaţial în unitatea dinamică temporală a imaginii multiple? Unde sînt Coloseul şi colonada lui Bernini, identificate prin dizolvarea vitezei *gîndului*, care anticipează *viteza*

Scanned with OKEN Scanner

șoferului? „Atît cît a bătut vîntul", va răsuna răspunsul neretoric, la întrebarea noastră neretorică în legătură cu trecătoarea frumusețe a orașului futurist, dusă cu ele chiar de mașinile care pentru un moment au făcut posibilă îmbătarea timpurie considerată de lumea mașinii ca frumusețe pertinentă. Cu o finalizare a frumuseții a fost într-adevăr proiectat de Sant'Elia orașul său care era într-adevăr și orașul lui Prometeu, dar conceput ca oraș-operă de artă: și din această cauză am spus că furturiștii îi identificau pe Prometeu și Amfion în ceea ce — răspunzînd într-o măsură mai mare spiritului civilizației mecanice — avea să fie denumit estetismul lor, ba chiar *retorica* lor; un estetism profesat acritic, căruia i se datorează multe ingenuități, „în primul rînd — cum argumenta Zevi de o manieră ireproșabilă — aceea de a confunda disprețul față de cultul inert al trecutului cu disprețuirea trecutului, originalitatea artistică cu bizareria figurativă" [28]. Rațiunile și limitele concepției futuriste despre oraș, și despre mașină *în oraș* și despre orașul *mașinii* ca *oraș-mașină*, trebuie să le îndreptăm din nou către începuturile futurismului cînd lucrurile erau privite din punct de vedere filosofic, și exact în legătură cu locul precumpănitor acordat frumuseții în măsura în care se referă la mecanizarea modernă; despre aceste începuturi, cu o mai mare conștiință critică în ce privește problemele care ne vizează în acest moment (dar discursul s-ar putea prelungi pe un teren strict speculativ), aveau să depună mărturie arhitecții din diverse țări și de diverse tendințe (dintre care Berlage, Le Corbusier, Rietveld) reuniți în 1928 în La Sarraz pentru a redacta *Declarația* care poartă numele acelei localități. O declarație în care nu putem să nu relevăm absența oricărei referiri la frumusețe ca stare, precum și locul dominant acordat implicit *utilității* în aspectul ei social: „Conștienți de transformările profunde aduse de mașinism, ei recunosc că transformările ordinii și ale vieții sociale antrenează în mod fatal o transformare corespunzătoare a fenomenului arhitec-

Scanned with OKEN Scanner

tural. Țelul precis al reuniunii lor este de a realiza armonizarea dintre elementele existente și de a plasa arhitectura în planul său veritabil, care este planul economic și sociologic..." [29]. Iar aceste cuvinte este necesar să fie ascultate, fără idiosincrazii și fără entuziasme, dacă vrem să înțelegem în mod critic acest oraș al lui Prometeu, în care se identifică lumea vieții noastre și prin urmare *hic Rhodus* al raționamentului nostru.

Atunci cînd au afirmat că pentru a face față *transformărilor profunde aduse de mașinism* era nevoie ca arhitectura să fie îndreptată din nou pe un plan *socio-economic* („planul său veritabil" în aprecierea lor; și în mod implicit se subînțelege că nu este „veritabil", ci „mistificator", planul artei și al expresiei) cei care au redactat și semnat manifestul din La Sarraz au demonstrat nu numai că au înțeles motivațiile și scopurile mașinismului mai mult și mai bine decît futuriștii care celebrau în mașină un mijloc de expresie: *dinamic* și *dinamizant*, ci de asemenea că un mijloc de expresie așa cum sînt cele ale artelor tradiționale; și ca operă de artă au imaginat orașul lui Sant'Elia ca o *mașină uriașă* ale cărei mecanisme erau însă poetizate în serviciul aceluiași finalism estetic care în alte vremuri a prezidat la nașterea tablourilor și statuilor, a compozițiilor muzicale și poemelor.

O dată cu omiterea punctului de vedere estetic — omisiune care nu poate fi întîmplătoare într-un text unde orice cuvînt a fost bine cîntărit — , autorii textului din La Sarraz au făcut de fapt dovada că au înțeles că intenționalitatea mașinismului, și prin urmare a orașului modern destinat să fie, mai devreme sau mai tîrziu, în întregime stăpînit de mașinism, era exact contrariul a ceea ce crezuseră futuriștii, moștenitori — cu sau fără voia lor — ai romantismului și ai așa-numitului decadentism, care în literatură a fost ultima fază a acestuia (și nu întîmplător Marinetti a evoluat ca poet în atmosfera simbolismului francez). Nu este o sublimare a eficienței funcționale avînd ca obiect o plăcere estetică în care

Scanned with OKEN Scanner

se lasă apreciat ca *scop în sine*, chiar în momentul în care îl folosim ca *mijloc pentru altceva*, ceea ce în funcționalitatea sa este *efectul altcuiva*; la fel precum automobilele și aeroplanele lui Marinetti, sau precum centrala electrică a lui Luciano Folgore; mai degrabă un caracter funcționalist al plăcerii estetice: legitimată în măsura în care în ea apreciem obiectul prin forma existenței sale ca *mijloc pentru altceva și efect al altcuiva*.

Răsturnare a calității estetice, de la teleologia verticală contemplativă la funcționalitatea orizontală mecanicistă; Bruno Munari a fost cel care, cu o inteligență extrem de lucidă, a conceptualizat-o atunci cînd, în urmă cu aproximativ 10 ani, avea să afirme că artistul trebuie *să coboare de pe piedestalul său* și din creator de imagini destinate contemplării să devină creatorul unor instrumente ce pot fi folosite pentru consum: înțelegînd să facă în așa fel încît acele instrumente să aibă o *formă coerentă pentru folosință* (formă, vom spune noi, ca *mijloc pentru altceva* și nu ca *scop în sine*); și întrucît sînt *efectele produse de altceva*, în afară de *mijloace pentru altceva, să aibă o structură logică a părților componente, o materie adecvată în raport cu posibilitățile constructive și cu costurile de producție*[30].

Nici cuvinte, nici lucruri de contemplat, ci vocabule folosite ca semne: nu obiecte care să exprime, ci ustensile care sînt de folos. În locul fanteziei subiectiv-creatoare de forme distincte avînd în ele însele propria rațiune de a fi și propria finalitate, vom avea o proiectare *cît mai obiectivă cu putință* a unor instrumente produse în serie, care, toate împreună, concură la constituirea unei ambianțe serializate și serializante *în care trăiește omul zilelor noastre*. Pentru a repeta exemplele pe care le găsesc în pagina lui Munari, paharul precum casa, casa precum orașul. Iar speranța futuriștilor, de a reuși să mlădieze limba lui Prometeu după acordurile lirei lui Amfion, trimite la cimitirul iluziilor pierdute tentativele istorizante sau naturaliste de a adopta limba lui Amfion și a lui Orfeu ca limbă oficială a orașului

Scanned with OKEN Scanner

lui Prometeu: în care limba moartă, a unui popor pe cale de dispariție, este de acum încolo limba lui Amfion; așa încît Amfion însuși, dacă vrea să supraviețuiască, va trebui să se resemneze la funcțiile subalterne pe care i le acordă Prometeu.

NOTE

1 Paolo Portoghesi, *L'eclettismo a Roma 1870—1922*, Ed. De Luca, Roma, f.a. (probabil 1971); Andreina Griseri și Roberto Gabetti, *Architettura dell'eclettismo*, Einaudi, Torino, 1973.
2 *L'Architettura dell'eclettismo*, cit., p. VIII.
3 Roberto Pane, *Architettura e arti figurative*, Ed. Neri Pozza, Veneția, 1948, p. 66.
4 *L'eclettismo a Roma*, cit., p. 27.
5 *Ibidem*, p. 28.
6 *Architettura dell'eclettismo*, cit., p. 110.
7 *Ibidem*, p. 105—106 și p. 29. Din punctul nostru de vedere trebuie citite considerațiile asupra lui Antonelli, care, *introdus pe deplin în marea tradiție culturală și constructivă a lui Wren și Soufflot*, „a elaborat în Piemont un limbaj extrem de critic, făcînd să conveargă rezultatele pe un drum de mare coerență" (p. 106).
8 *L'eclettismo a Roma*, cit., p. 4.
9 *Le Corbusier și tendințele mecanisiste din arhitectura modernă*, în Roberto Pane, *Architettura e arti figurative*, cit., p. 35.
10 Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950, p. 57—58.
11 *Ibidem*, p. 59. Ca o dovadă a caracterului variat și fascinant al poeticilor arhitecturii moderne, se pot citi și comentariile lui Argan la poetica lui Mies van der Rohe și la aceea a lui Wright, în *L'Arte moderna, 1770—1970*, cit., p. 480—481, 504—509.
12 Alessandro Bonsanti, *La nuova stazione di Firenze*, Mondadori, Milano, 1965, p. 66. Ar putea fi interesant de amintit aprobarea pe care a dat-o în sens atico-estetic în legătură cu acele creații arhitecturale, la puțin timp după inaugurarea gării din Florența, Giuseppe Bottai, un om *politic*, cunoscut pentru solidaritatea pe care a manifestat-o față de arta modernă din Italia între cele două războaie; pe data de 17 iunie 1940, el aprecia ca *prea scurtă* „penitența față de rațiunea nudă, renunțarea la arc, la capitel, la stucaturi, la flori. . .". A se vedea Giuseppe Bottai, *Diario 1935—1944*, volum îngrijit de Giordano Bruno Guerri, Rizzoli, Milano, 1982, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

13 Luciano Anceschi, *Lettura fenomenologica di alcuni pensieri sull'architettura*, în: „Rivista di Estetica", a. XV, fasc. III, septembrie-decembrie 1970, p. 320.
14 Cit., *ibidem*, p. 317.
15 *Ibidem*, p. 319.
16 *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 59.
17 *Lettura fenomenologica*, cit., p. 321.
18 Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 59.
19 Text în: Umbro Apollonio, *Antonio Sant'Elia-Documenti, note storiche e critiche a cura di Leonardo Mariani*, Il Balcone, Milano, 1958, p. 33.
20 *Ibidem.*
21 *Ibidem.*
22 *Ibidem*, p. 36. Aceleași concepte le regăsim, o jumătate de secol mai tîrziu, la Vittorini, care meditează asupra raportului dintre industrie și literatură.
23 *Ibidem*, p. 31.
24 *Ibidem*, p. 32—33.
25 *Ibidem*, p. 35.
26 *La nuova religione morale della velocità* (1916), în: F.T. Marinetti, *Teoria o invenzione futurista*, sub îngrijirea lui Luciano De Maria, Mondadori, Milano, 1968, p. 117.
27 *Ibidem*, p. 179.
28 *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 228.
29 Test transmis de Marco Pozzetto, în nota la Otto Wagner, *L'architettura moderna*, trad. it., Libreria Scientifica editrice Cortina, Torino, 1970, p. 63.
30 Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1966, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

ECLIPSA FRUMUSEȚII ȘI CONCEDIEREA MEMORIEI

Spațiul s-a sărăcit într-o asemenea măsură de orice calitate fantastico-sentimentală, încît imaginea finită a infinitului a devenit extensiune nelimitată: în care locuințele și serviciile se multiplică și se îngrămădesc într-o alăturare autodilatantă fără întoarcere, asemenea orelor și zilelor care se multiplică în timp într-o succesiune care, pentru a fi fără memorie, este ea însăși fără întoarcere. Nu întîmplător o poetică măgulitoare a orașului modern provoacă plăcerea optică a spațiului ca atare, și își are propriul temei, așa cum s-a scris pe bună dreptate, într-o estetică în care se refuză *orice comunicare bazată pe fapte narative și simbolice sau pe exprimarea unor momente subiective* [1].

Această frază poate fi citită într-un eseu competent dedicat, la timpul respectiv, de Filiberto Menna, analizei critice a *Imaginii orașului* de Kevin Lynch; care, cu toată sărăcia premiselor biologico-organice, are meritul — folosesc din nou cuvintele lui Menna — de *a depăși limitele strict funcționaliste ale designului istoric*; și implicit meritul de a aborda, ca să mă exprim astfel, cel mai dureros centru nervos al urbanisticii moderne, întrucît, propunîndu-se ca instrument al reformei sociale, a înlăturat categoria de frumusețe, interzicîndu-și pînă și s-o numească. Folosind cuvintele lui Menna, putem spune: „determinismul maximalist care consideră problemele formei ca o pură

Scanned with OKEN Scanner

suprastructură, un epifenomen al datelor structurale identificate la nivel socio-economic“ [2]; și astfel se pierd din vedere acele exigențe ale frumuseții și ale libertății imaginative în baza cărora în anumite orașe, în anumite regiuni, zidarii care realizau fresce, nu numai ca să-și arate iscusința, pictau ferestre false pe fațadele caselor, chiar și atunci cînd acest lucru nu era cerut de simetrie, impulsionați de un adevărat *horror vacui*, dar și pentru că în acea ficțiune iluzionistă introduceau elemente narative: astfel încît ajungeau să sugereze persiene trase sau jaluzele, așa cum a făcut într-un plan lateral autorul *Perspectivei* sau *Orașului ideal* din Urbino; și adăugau uneori un fictiv vas cu busuioc, ori pisica din casă arcuită acolo pentru eternitate. Aceasta era o practică destul de răspîndită pe țărmul liguric; și dintre cei mai în vîrstă poate își mai amintește cineva, în afară de mine, că înainte de război, la Recco, în toate anotimpurile și la orice oră, de pe o construcție care dădea spre calea ferată, călătorii aflați la ferestre erau salutați de imaginea unei femei cu brațele încrucișate pe rama ferestrei plină de flori și verdeață.

Referiri de acest gen lipsesc *et pour cause* în partea din studiul lui Lynch, care este cea mai convingătoare și mai promițătoare și pe care, cu expresia lui Menna, o vom numi interpretare „iconică“ a orașului, contrapusă „caracterului mult mai strict funcționalist al *designului* urban propriu raționalismului istoric“ [3]. *Iconismul urban* al lui Lynch este grevat de fapt de juxtapunerea, ca să spunem astfel, a raționamentelor în care, după cum scria Menna, „recunoașterea analitică a datelor vizuale se explică în mod esențial pe un plan dimensional-cantitativ [4]; iar reductivitatea unui asemenea mod de argumentare grevează asupra anumitor pagini critice strict sugestive, cum este aceea despre Piața San Marco [5], sau despre Florența istorică [6]. Iar repetatele citări din Proust nu se fructifică pe cît ar trebui: nu reprezintă decît o boare balsamică, trebuie totuși s-o spunem, pentru

Scanned with OKEN Scanner

cititorul condamnat la ariditatea dură și cenușie a argumentației analitico-experimentaliste pe bună dreptate criticată de Menna.

Estetica, luată numai în sens etimologic, nu în cel figurat — de *știință a senzațiilor* și nu *teorezie a frumuseții* — este știința empirică mecanicistă și instrumentalizantă care nu oferă o fundamentare adecvată teoriei iconice a lui Lynch și îi interzice să-și definitiveze poetica orașului, ca poetică *a unei arte cu totul deosebită de arhitectură, de muzică și de literatură*[7]. Și tocmai pentru că *nu crede*, așa cum observă traducătorul său, că „o eficientă reordonare operativă a imaginii urbane ar putea să dea naștere unei direcții istoriciste“[8], Lynch rămîne circumscris în domeniul îngust al culturii metropolitane; care și-a propus să pună sub tăcere, ca un sistem de blocare a mecanismelor de care este condiționată continuitatea sa, libertatea fanteziei, constitutivă din punct de vedere ideal omului ca ființă gînditoare: fantezie la care nu este cineva care să nu participe, indiferent cît de neînsemnat sau de dotat ar fi, și constrîns (ca toată lumea, mai mult sau mai puțin) să se zbată în plasa dificilei materialități a fiecărei zile. Iar despre confuza și ciobita graniță a orașului pragmatic de azi depune mărturie conflictul dintre trufașa serialitate mecanică a construcțiilor tehnocosmopolite, de nediferențiat una față de cealaltă, și fermecătoarele construcții rustice, numite *gospodării*, ori *case de țară*, în funcție de regiune; ori *vile* ori *conace*: toate individualizate, încît nu pot fi confundate una cu cealaltă, tocmai pentru că în fiecare din ele constructorul anonim s-a îngrijit de o *venustas* contemplabilă (termenii vitruvieni nefiind perimați), care în mod voit domină *firmitas* și *utilitas*.

Pînă și acolo unde nevoia de locuințe determinată de dezordonatele migrații interne a făcut să prolifereze, alături de metropolă, dar neseparabilă de ea, sordida ciupercărie a așa-numitelor *barăci* sau *construcții ilegale*, se poate întîmpla ca trista panoramă să fie înviorată de cîte o evocare a unui

dialect arhitectural autohton — scara exterioară cu terasa înflorată, streașina proeminentă, parapetul de lemn al galeriei din jurul clădirii — prin care constructorii-locatari au vrut să-și înfrumusețeze reședința provizorie; și vrînd s-o facă, pe cît posibil, plăcută pentru contemplare au pus în aspectul ei un simbolism estetic ca leac al nostalgiei și hrană a speranței[9].

Sînt exigențe pe care scientismul obișnuiește să le demonizeze calificîndu-le iraționale. Dar Lynch pare să-și dea seama — trebuie să recunoaștem — cînd scrie, încercînd zadarnic să stabilească o concordanță cu premisele sale empiriste, „că noi avem nevoie de un ambient care să nu fie pur și simplu bine organizat, dar și poetic și simbolic", și vorbește „despre indivizi și despre organizarea lor complexă, despre aspirațiile lor și despre tradițiile lor istorice..." [10]. O afirmație care justifică timpul petrecut pentru a citi tratatul lui Lynch, subscriind, spre meritul său, la ceea ce contrastează, în acest tratat, cu supozițiile fiziopsihologice și solicită alte fundamentări ale culturii metropolitane —, dar nu reușește să satisfacă exigențele care au solicitat modul nostru de meditație filosofică despre oraș; și ne readuce astfel în minte anumite considerații ale lui Alberti, autor absent din referințele lui Lynch, pe care, parcurgîndu-le, ni s-a părut suspect că el n-a considerat demn de menționat ceea ce s-a scris înainte de 31 decembrie 1899.

Să ne întoarcem, așadar, la *De re aedificatoria* și bucurîndu-ne de „concinnitas" prozei umaniste și nu științifico-experimentale, să recitim, în cartea a opta, pagina dedicată monumentelor funerare, comemorative și funerar-comemorative, întrucît în prezența lor estetică trecutul capătă valoare pentru viitor: „Viatores, si quando via Appia... proficiscebantur, quod eos intuerentur mirifice refertas copia monumentorum, an non maiorem in modum delectabantur, cum hoc et illuc atque item alterum atque item aliud sepulchrum ornatissimum sese offeret..." [11]. După o frază care nouă ne reamintește dictonul „lucru-

Scanned with OKEN Scanner

rile alese sînt pentru sufletele puternice" și după apostrofa împotriva Florenței a unui poet foarte detestat de pedagogia metropolitană, Alberti continuă apoi scriind că între atîtea relicve ale unor lucruri memorabile, nenumărate ocazii ni se ivesc „pentru a ne reaminti faptele oamenilor remarcabili, compensînd astfel într-un fel oboseala călătoriei și cinstind măreția *(dignitas)* orașului...". În același mod se pronunța tînărul Josef Wilhelm Friedrich Schelling, la 18 ani, încă student la seminarul teologic din Tübingen (cu lecturile din Pausanias încă proaspete în minte, după cum presupunem), care, deși de pe poziții acerbe față de filosofia sa ulterioară, scria, în 1793 un eseu cu titlul *Despre miturile, legendele istorice și silogismele lumii antice*, unde expunea, privitor la monumentele celebrative prezente în orașele antice și la rolul lor comemorativ, o serie de considerații, pe care, citindu-le, îți readuc în minte paginile din *Descrierea Greciei* dedicate Acropolei *(văzînd statuia Atenei cu ochii albaștri mi-am reamintit de povestea libienilor, potrivit cărora Atena este fiica lui Poseidon, avînd ca și el ochii de culoarea cerului)* sau monumentului tebanilor căzuți la Cheroneea luptînd împotriva lui Filip: „Un monument ridicat cu scopul de a smulge uitării un eveniment oarecare al trecutului oferă în mod sigur numeroase prilejuri pentru a repeta legenda la care se referă acesta; și ori de cîte ori călătorul trece prin fața monumentului, își repetă sieși și tovarășilor săi de drum evenimentul în cinstea căruia a fost ridicat acesta..." [12]. Leul de la Cheroneea, fără nici o inscripție (poate pentru că norocul nu a însoțit curajul luptătorilor din Teba, consideră Pausanias), nu ar semnifica altceva, potrivit analizelor estetice dimensional-cantitative, decît funcționalitatea optică luată ca punct de referință sau ca obstacol în calea privirii — o funcționalitate față de care, așa cum sînt cuvintele poeziei pentru critica structuralistă (și aceasta fiind o fiică a culturii metropolitane), leul din Cheroneea sau Columna lui Traian, Campanila lui Giotto, Ora-

Scanned with OKEN Scanner

toriul lui San Giovanni in Oleo, nu ar avea alt scop, eventual, decît să adîncească perspectiva mișcării. Și trebuie să spunem că asemenea teoretizări sînt cele mai corespunzătoare pentru orașul prometeic, orașul orizontal; acesta nu poate să nu impună condițiile în care s-a dezvoltat orașul-model al lumii moderne, condiții pe care Argan, cu finețea analizei, însoțită de luciditatea sigură a expunerii, le-a definit scriind că în Statele Unite „problema urbanistică nu este prejudiciată de istoria antică și de caracterul monumental al orașului"; fiind o societate „care are rădăcini istorice mai puțin profunde decît ale Europei, o societate a serviciilor și nu mai puțin una a funcțiilor", orașul este numai „un nucleu de maximă concentrare într-un teritoriu cu înalt grad de urbanizare" [13].

Prometeu și Mercur, aliați și promotori ai progresului, pretind ca *orașul* de pretutindeni să devină *întocmai astfel. Întocmai așa* vor să devină *orașele* din Europa și din toată „lumea veche". Va trebui însă să vedem dacă o vor face din mimetism sau din necesitate.

Ambient poetic și simbolic, spuneam mai sus, și continuitate temporală dintre vechi și nou: trăită și gîndită în diferite moduri de fiecare generație, potrivit culturii proprii, dar în nici un caz negată chiar dacă anumite surdități difuze ale conștiinței vulgare au îngăduit pentru perioade mai mult sau mai puțin îndelungate ca monumentele trecutului să fie utilizate pe post de cariere pentru materiale de construcție, făcîndu-se mortar din marmura lor. Din această continuitate putem să trasăm un fel de itinerar în timp: eventual asumînd ca *terminus a quo* acea „nova construere sed amplius vetusta serbare" a lui Teodoric, pentru a trece apoi la Aix-la-Chapelle, unde Carol cel Mare a pus să fie reprodusă Capela Palatina de San Vitale din Ravenna; Aix-la-Chapelle care, într-un poem elogiativ atribuit Diaconului Paul, este preamărită ca o *Roma secunda* modelată din punct de vedere estetic după exemplul Romei antice: „poruncește ca aici să fie

Scanned with OKEN Scanner

farul, de asemenea Senatul sfînt / după dreptul poporului și legile crude / oamenii să primească poruncile divine / , mulțimea de lucrători muncesc cu stăruință; o parte taie piatra / potrivită pentru coloane trainice / și clădesc o cetate pe înălțime....". O întîlnire inevitabilă ar fi, în acest itinerar al nostru de-a lungul timpurilor orașului lui Amfion, aceea cu Petrarca. Acesta, sosit la Roma, îi scrie lui Giovanni Colonna că vederea monumentelor antichității a depășit toate așteptările sale: „Cu adevărat Roma a fost măreață, dar ruinile mai mărețe decît socoteam" — astfel încît observînd cu atenție acele monumente ești uimit nu de faptul că Roma a supus lumea, ci că a făcut-o atît de tîrziu („Iam non orbem ab hac urbe domitum, sed tam sero domitum"); nu fără a menționa revenirea acestor motive în scrisoarea semnată de Rafael, pe care Castiglione a scris-o Papei Leon al X-lea, în legătură cu conservarea și restaurarea antichităților romane: „pentru ca să mai poată rămîne viu ceva din această imagine și măcar o umbră din acest oraș care este într-adevăr patria universală a tuturor creștinilor și pentru o vreme a fost nobilă și puternică — și deja oamenii începuseră să creadă că ea singură era pe acest pămînt deasupra destinului și împotriva cursului natural, ferită de moarte și făcută să dureze veșnic..." [14]. Și, *terminus ad quem*, pe măsură, în distincția diacronică a celor două orașe ar putea fi conceptele fixate de Argan într-o judecată de valoare a antichității cît se poate de exactă și de clară: „Anticul nu este numai un dat ce nu poate fi eliminat, o limită obiectivă a evoluțiilor moderne: dacă i s-a atribuit și i se atribuie în continuare o valoare este pentru că aceasta exercită o funcție, chiar dacă nu mai este cea originară, fiind doar una cu valoare testimonială, și estetică" [15]. Sînt cuvinte scrise în 1962; iar în termeni riguros critici auzim aici ecoul, după aproape o mie de ani, al elegiei lui Hildebert, episcop de Tours: „Nici măcar șirul anilor, nici focul, nici sabia / nu au putut pe deplin să nimicească această podoabă. / Sîrguința oa-

Scanned with OKEN Scanner

menilor a putut să înalțe o Romă atît de mare / cît n-a putut fi nimicită de strădania zeilor...“ Mitul ca monument, monumentul ca mit. Astăzi însă monumentul împiedică traficul și orașul îl ignoră sau îl marginalizează. Aceasta este o realitate, dar și o realitate care nu place (ba mai mult, mai ales care nu place) trebuie să fie interpretată imparțial de gîndirea critică în motivațiile și semnificațiile sale, astfel încît interpretarea filosofilor să-i ajute pe cei ce *știu* și *pot* să intervină pentru a ameliora realitatea: fie și realitatea *containerelor* care fac un nod de spînzurătoare în jurul orașului, devastînd peisajul care-l îmbrățișa de secole; sau ar putea fi realitatea învelișurilor care, înăuntrul orașelor și uneori pînă și în inima sa istorică, au purtat *standardul* negator al identității orașului pentru sine și în sine însuși. Iar acest proces de interpretare comprehensivă nu poate să se oprească *la cauza* sau *la cauzele* simultane, pe care acele containere și acele învelișuri le-au pus în ele: cauza *materială* și cauza *eficientă*; cauza *formală* și cauza *finală* — dar am putea lămuri ceea ce, de la Leibniz, numim *rațiunea suficientă* pentru care ele sînt așa *cum sînt* și nu altminteri, deși ar putea să fie foarte bine diferite de *cum sînt*.

Astfel încît pare un sofism mai mult sau mai puțin dezinteresat acela de a face apel la necesitatea construirii de locuințe suficiente pentru locuitorii al căror număr este mereu în creștere (sau se mută dintr-un centru urban devenit de nelocuit, considerat sau făcut să se creadă că este de nelocuit) pentru a justifica *monstruozitatea*, tristețea deprimantă a conglomeratelor de ciment care adunîndu-se în jurul orașului îi lărgesc zi de zi granițele. Cu fiecare pas al avansării lor se distruge tot mai mult Scoica de Aur, Golful Sirenelor și Cîmpia Romană; și mai mult decît atît, devine tot mai îmbîcsită de petrol și mai poluantă cu petrol *marea unde Padul coboară / pentru a sta în pace cu urmașii săi*. A afirma că lucrul acesta trebuie să se întîmple întrucît este necesar ca lumea să aibă unde locui nu înseamnă decît să

Scanned with OKEN Scanner

enunțăm cauza finală — adică urbanismul civilizației tehnoindustriale — a manifestării cotidiene a unui fenomen care de mai multe ori și sub mai multe pretexte s-a verificat în istorie; dar nu ni se spune nimic despre rațiunea suficientă în baza căreia acest fenomen jignește astăzi, desfigurînd orașul, imaginea însăși a lumii; într-un cuvînt, acest fenomen distruge frumusețea și promovează urîțenia, în loc să înlocuiască o frumusețe prin alta: adică o frumusețe citadină sau citadin-peisagistică în locul preexistentelor frumuseți rurale ale pădurilor, sau chiar ale mlaștinilor.

Un exemplu al creșterii orașului promotor al frumuseții îl constituie cel pe care Zevi îl definește *una dintre extrem de rarele opere de artă urbanistice ale istoriei* [16], adică l'Addizione Erculea din Ferrara, oraș nou care îl continuă pe cel vechi; proiectat în baza unui program, nerealizat, de creștere demografică, dovedindu-se apoi apt să rezolve problemele puse de noile funcții *de care vechiul centru nu era capabil* [17]. Și a garantat, pe cît posibil, continuitatea identității estetice a acestuia, menținînd totodată propria identitate în măsura în care era capabilă să *se adeverească în imagini succesive* [18].

Ca fenomen recurent de-a lungul secolelor, urbanizarea nu a plăcut, desigur, întotdeauna și tuturor. Dar motivele de blamare — atunci cînd au existat — au avut foarte rar în trecut, sau poate niciodată, caracter estetic; și aceasta nu pentru că lumea nu ar fi fost în trecut sensibilă la frumusețea orașului: oricine va citi pe cronicarii noștri medievali, de limbă latină sau italiană, va avea prilejul să înregistreze de nenumărate ori atributele frumuseții, chiar și atunci cînd se referă la noi drumuri care s-au deschis, la construcțiile prin care orașul se extindea. Ar fi de ajuns exemplul lui Salimbene din Parma, care scria: „*locuitorii Parmei făcură multe lucruri bune în propriul oraș, făcură trei drumuri mari și frumoase. Și pe toate aceste drumuri făcură din loc în loc case și palate frumoase*"; și de asemenea poate fi

Scanned with OKEN Scanner

citit Giovanni Villani, atunci cînd descrie construcțiile pe care florentinii le făceau în afara zidurilor orașului, așa încît „nu era cetățean, om din popor sau bogătaș care să nu fi construit sau să nu construiască în jurul orașului cîte o gospodărie mare și înstărită, și edificii frumoase, mai izbutite decît cele din oraș"; adăugînd că „într-adevăr era un lucru minunat să vezi că străinii care nu cunoșteau Florența, venind din alte părți, credeau — cei mai mulți dintre ei — că edificiile bogate și frumoasele palate care se aflau cam pînă la trei mile în afara orașului aparțineau de fapt orașului" [19]. Iar indignarea lui Dante nu era motivată de pierderea identității estetice atunci cînd strămoșul său Cacciaguida elogia „Florența-n ziduri vechi încercuită / din care și-azi bat clopotele-n zori" *. Dante nu putea să dezaprobe din punct de vedere estetic dezvoltarea orașului dincolo de al doilea cerc — cu bisericile colegiului unde el își făcuse studiile: cea dominicană, Santa Maria Novella (1221; refăcută în 1283), cealaltă a franciscanilor, Santa Croce, ridicată în 1228 — prin construirea celui de-al treilea cerc, *operă grandioasă*: care, potrivit unei fericite schițe ce avea să fie menținută pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, trebuia să înconjoare Florența, ale cărei vestigii le-am cunoscut personal și le-am iubit încă din anii care au precedat cel de-al doilea război mondial și chiar puțin după aceea: oraș care a *crescut înconjurat de verdeață*, dar care, în același timp, era și *oraș al fabricilor și al locuințelor muncitorești*. Iar aceasta cu toate că drumurile au luat locul zidurilor, în apropierea cărora s-au aflat de secole, oraș crescut *în mijlocul grădinilor de zarzavat, al mînăstirilor izolate, al porticurilor liniștite, al micilor biserici* [20].

Prin urmare, pentru frumusețea sau urîțenia felului în care orașele se extind nu este o rațiune suficientă cauza finală a acestei expansiuni a lor, creșterea populației, oricum motivată și

---

* Dante Alighieri, *Divina Comedie*, Paradisul, XV, 97—98.

Scanned with OKEN Scanner

chiar ipotetică (așa cum este Addizione Erculea din Ferrara), în virtutea căreia există casele, străzile, cartiere întregi, toate încîntătoare, construite la Florența în secolele al XIII-lea și al XIV-lea, dincolo de al doilea brîu de ziduri; dar respingătoare și umilitoare sînt, în periferiile urbane de astăzi din Florența, din Roma, Perugia, Urbino și Palermo, ca și din atîtea orașe, aproape toate, din Italia, din Europa și poate că și din restul lumii. Același lucru se poate spune despre transformările — și acestea constante de-a lungul istoriei — care în cursul ultimelor decenii au schimbat imaginea internă *a orașelor*: așa încît nu va conferi nici o rațiune suficientă aspectului estetic al acestei imagini interne cel care va invoca niște cauze finale ale acestor transformări, cauze care, în măsură mai mare sau mai mică, sînt încă aceleași cu cele pe baza cărora florentinii au întreprins în 1298 construirea acelui Palazzo Vecchio, așa cum, cu 20 de ani mai înainte, și-au dat concursul pentru a construi Domul în locul vechii biserici Santa Reparata; și în fața Domului, ca și în fața lui Palazzo Vecchio, au deschis piețele pe care le cunoaștem și noi, cu toate că s-au schimbat de-a lungul secolelor.

Dacă ne întoarcem încă o dată la paginile cronicarilor vom afla de la Salimbene că cei din Parma și-au construit „palatium capitanei valde pulchrum“ din necesități absolut asemănătoare cu cele care, în zilele noastre, au constituit cauza desfigurării atîtor orașe mari și mici. Astfel încît în anii *reconstrucției* și ai *dezvoltării* (degeaba mai închizi grajdul după ce au fugit boii) nu au stat prea mult pe gînduri ca să demoleze construcții vechi sau nobile, ori să le părăsească, lăsîndu-le să se deterioreze pentru a face față multiplicării serviciilor, care impune sedii mereu noi. Așa se face că au fost distruse în întregime sau numai în parte cartiere încărcate de istorie, pentru a face să apară acolo cine știe ce sediu comercial sau — așa cum s-a întîmplat la Salzburg, într-o parte a grădinii Mirabell — Palate ale Congreselor; despre acestea nu se poate spune întotdeauna că ar

Scanned with OKEN Scanner

fi „o operă foarte frumoasă", așa cum scria Giacotto Malispini, povestind despre momentul cînd s-a „făcut pentru oraș incinta de deasupra pieței Orto Santo Michele unde se vindea grîul" [21]. După cum nu se justifică și nici nu se explică existența intolerabilă a containerelor de ciment din zonele periferice — fiecare dintre ele constituind certificate ale victoriei urbanizării împotriva naturii — tot așa nu se poate justifica apelul la cauzele finale ce pot fi rezumate prin exigența de a pune de acord structurile urbane cu o situație socio-politică și socio-economică schimbată (și trebuie spus că nici acest lucru nu se întîmplă pentru prima dată), dînd dreptate unor insipide *centre direcționale* înființate în zona orașului istoric, dacă nu chiar în zonele sale cele mai vechi, în urma *covorului* de bombe căzute: *centre* direcționale, ale căror construcții din oțel și sticlă răspîndesc în tot timpul zilei și al nopții o lumină de gheață, fantomatică, ca în *Cutezătoarea lume nouă* descrisă cu premoniție la vremea sa, dar zadarnic, de Aldous Huxley. Iar aceasta certifică victoria rațiunii *(raison)* asupra memoriei.

NOTE

1 Filiberto Menna, *La regola e il caso — Architettura e società*, Ennesse editrice, Roma 1970, p. 233.
2 *Ibidem*, p. 237.
3 *Ibidem*, p. 238.
4 *Ibidem*, p. 236. A se citi: Kevin Lynch: *Imaginea orașului (The Image of the City*, 1960) trad. de Gian Carlo Guarda, Marsilio editore, Padova, 1964, p. 111: „O mare curbă coborîtoare, care se îndreaptă spre centrul unui oraș, poate să producă o imagine de neuitat. *Senzații tactile și inerțiale* (sublinierea este a mea — n.aut.) participă la această *percepere a mișcării*, dar viziunea pare să fie predominantă. De-a lungul parcursului pot fi așezate obiecte pentru a ascuți eroarea optică sau *perspectiva mișcării* sau poate fi făcută vizibilă cu anticipație viitoarea mișcare a parcursului. . .".
5 P. 92: „Extrem de diferențiată, bogată și complexă, ea iese în relief în contrast hotărît cu caracterul general al orașului, cu spațiile înguste și șerpuitoare

Scanned with OKEN Scanner

ale locurilor din imediata sa vecinătate. De aceea ca se leagă foarte clar cu cel mai important element al orașului, Canal Grande, și are o formă bine orientală care ușurează drumul celui care urcă spre ea. În ea însăși este deosebit de bine diferențiată și structurată. . .". A se vedea și p. 151.

6 *Ibidem*, p. 106: „. . . străzile ca niște fisuri, pavate cu pietre; edificii înalte din piatră și tencuială, de culoare galben-cenușie, cu jaluzele, cu structuri din fier și porți mari ca niște caverne, surmontate de cornișele proeminente caracteristice acoperișurilor florentine. În această zonă sînt multe răspîntii, a căror formă distinctivă este întărită de o folosire particulară sau de o categorie specifică de utilizatori. Zona din centru este înțesată de elemente de referință, fiecare avînd un nume și propria sa istorie. Fluviul Arno traversează toate acestea, inserîndu-le într-un peisaj mai amplu. . .". A se vedea și p. 143.

7 *L'immagine della città*, cit., p. 24. Jane Jacobs este mult mai riguroasă și mai coerentă atunci cînd scrie, în deplină cunoaștere a condiției metropolitane, că astăzi nu poate fi dorit un oraș asimilabil unei opere de artă, deoarece noi „sîntem prea aventuroși, curioși, egoiști și competitivi" ca să acceptăm limitările și restricțiile care se cer „pentru a transpune în opere de artă huma vieții cotidiene" și atribuim „o mare valoare tocmai acelor caractere care ne împiedică să fim astfel" — Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, trad. de Giuseppe Scattone, Einaudi, Torino, 1969, p. 350. Premisele estetice ale lui Dewey de care se folosește Jacobs pot fi rezumate spunînd că arta este în viață (și trebuie să fie ca îmbogățire a vieții), dar nu poate și nici nu trebuie să fie forma constitutivă a vieții, cu riscul îmbălsămării vieții. Din punct de vedere filosofic, este o concepție a omului ca *ființă-ce-gîndește*, ba chiar ca *gînditor-care-trăiește*: iar atunci cînd se ține seama de această fundamentare teoretică, chiar și cei care nu o împărtășesc pot în mod critic să-și asume o mare parte din argumentele critice pe care autoarea americană le folosește împotriva *„echivocurilor conceptuale* în ale căror mlaștini s-au înfundat reformatorii și urbaniștii ortodocși (și ne-au făcut să ne înfundăm și noi)" — ibidem, p. 416.

8 Gian Carlo Guarda, Introducere, în *L'immagine della città*, cit., p. 11.

9 Și poate că este cazul să spunem că ar fi fost, probabil, mai drept (și mai puțin costisitor) să li se furnizeze acelor case apă și lumină, să fie făcute să devină mai confortabile și mai sănătoase, în loc de a fi aruncați în stradă acei oameni — buni sau răi — care cu trudă imaginativă au pus să fie înălțate din nimic, s-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

spune. Această temă a fost tratată cu o sensibilitate delicată de Vittorio de Sica, în 1958, într-un film al cărui titlu, dacă îmi amintesc bine, era *Acoperișul*.

10 *L'immagine della città*, cit., p. 134.

11 Tr. Orlandi: „. . .călătorii care trec pe via Appia. . . sînt cuprinși de o mare plăcere văzînd acest drum splendid îmbogățit cu un mare număr de monumente, oferind la fiecare pas vederii un nou monument funerar cu ornamente minunate. . .“ — *L'Architettura*, ed. cit., p. 668—669.

12 *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt*, în: *Schellings Werke*, ed. Schöter, I, München, 1927, p. 7.

13 Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770—1970*, Sansoni, Florența, 1970, p. 239—240.

14 *Lettera a Leone X*, sub îngrijirea lui Renato Bonelli, în *Scritti Rinascimentali di Architettura*, ed. Il Polifilo, Milano, 1978, p. 469—470.

15 *La cultura della città*, în: G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 117.

16 Bruno Zevi, *Saper vedere l'urbanistica — Ferrara di Biaggio Rossetti, La prima città moderna europea*, Einaudi, Torino, 1960 și 1971, p. 132.

17 *Ibidem*, p. 131.

18 *Ibidem*, p. 132—133.

19 Giovanni Villani, *Cronaca*, L, XI, 94; în: *Cronisti del Trecento*, cit., p. 363.

20 *Storia dello sviluppo urbanistico* de Giovanni Michelucci și Ermano Migliorini, în: „Urbanistica“, n. 12, 1953, *Monografia di una città* (capitolul dedicat Florenței), p. 11.

21 Se reamintește și Giacotto Malispini, *Cronica*, CCLV, *Come i fiorentini feciono nuove mura*, în: *Cronisti del Trecento*, cit., p. 713.

Scanned with OKEN Scanner

PROMETEU MARTIR ȘI PRINCIPIUL RAȚIUNII SUFICIENTE

Ne aflăm acum la ultimele secvențe ale meditației noastre îndelungate asupra antagonismului care, fără nici o *putință de conciliere*, opune orașul lui Prometeu orașului lui Amfion; iar *rațiunea suficientă* a unui asemenea caracter ireconciliabil pe care am căutat-o s-a îndepărtat de noi cu fiecare pas, făcîndu-ne să ne gîndim la vedeniile care se ivesc în deșert și despre care vorbește Thomas Mann în prologul la *Iosif și frații săi*. Am putut să vedem astfel cum ne scapă din mînă justificarea teoretică pe care am căutat-o ori de cîte ori ne-am apropiat mai mult de ea și am crezut că am găsit-o: identificînd-o mai întîi în cauza finală pentru care orașele moderne, nu numai cele mari, ci și cele mici, s-au hipertrofiat și s-au metamorfozat în ultimii ani. După eșecul acestei prime tentative, cînd ne-am dat seama că metamorfoza și creșterea sînt același fenomen, fără pierderea identității estetice de atîtea ori dovedită în orașul lui Amfion, am crezut în ipoteza că incompatibilitatea dintre cele două orașe ar putea să se motiveze în neconcordanța alternativă a materialelor folosite atît de unul, cît și de celălalt: dar încă o dată a trebuit să capitulăm în fața evidenței care arată cît de legitimă este apropierea operelor de artă arhitectonice, așezate în același spațiu, cu toate că sînt făcute din materiale diferite. Această ultimă evidență zădărnicește și tentativa, întreprinsă de alții, de mai multe ori, de a recurge

Scanned with OKEN Scanner

la presupuse incompatibilităţi stilistice: zădărnicie care ar putea fi confirmată — pentru cei ce au nevoie s-o verifice prin exemple — în cea mai mare parte de ilustraţiile adunate şi comentate de Zevi în volumul *Spazi dell'architettura moderna (Spaţii ale arhitecturii moderne)*; inclusiv de o construcţie fericită, din Roma de astăzi (ai cărei autori sînt arhitecţii Passarelli) care, aflîndu-se în spatele Zidului Aurelian, într-un strîns dialog cu edificii construite la începutul secolului, îi inspira oricărui trecător un sentiment de continuitate armonioasă, *diversitas identitate compensata*; sentiment care nu se poate să nu se completeze cu speranţa că această construcţie va scăpa de masacrele *îmbătrînirii planificate* şi dovedind că sticla, metalul şi tehnicile mai recente pot să fie limbaje poetice dacă sînt folosite de discipolii lui Amfion, măcar această clădire să fie scutită de destinul pe care l-a avut pe aceeaşi stradă o grădină particulară, a cărei varietate a nuanţelor de verde avea în sine o veselie de neuitat de care erai însoţit şi după ce, dînd cotul străzii, îţi rămîneau în inimă culorile şi miresmele reconfortante, îndulcindu-ţi drumul mai departe într-o suavă aducere aminte, mereu alta cu fiecare anotimp.

Distrugerea acelei grădini s-a petrecut în jurul anului 1950, din motive economice — în care este de reţinut şi rolul pe care l-a avut problema profitului, pentru cel care o deţinea, ca urmare a creşterii preţului terenurilor de construcţie şi a costului tot mai mare pentru întreţinerea sa, datorită scăderii numărului şi apoi a dispariţiei grădinarilor, în Italia care se moderniza (poate că a contribuit la aceasta şi o anumită presiune fiscală mai mult sau mai puţin punitivă împotriva posesorilor de grădini considerate obiecte de lux): repetîndu-se astfel ceea ce s-a întîmplat, tot în aceeaşi parte a Romei, cu grădinile Ludovisi, despre care Stendhal a scris că erau „unul dintre cele mai frumoase lucruri din lume". Cu toţii ne amintim paginile lui D'Annunzio care stigmatiza febrila reînnoire edilitară, în care urbanizarea vilei Ludovisi a constituit doar unul din-

Scanned with OKEN Scanner

tre episoadele cele mai scandaloase, scriind că în desfășurarea dezordonată a *activităților utile a dispărut orice simț al frumosului și a fost părăsit orice simț al Trecutului* — și pe bună dreptate scria cu majusculă numele „Trecutului": cu toate că el se referea la *Trecut* ca valoare a timpului-calitate și nu la o cantitate deja consumată a timpului-succesiune.

Această judecată a lui D'Annunzio a fost o judecată estetico-morală care dezaproba *activitatea distrugătorilor și constructorilor pe solul Romei*, în timp ce *în oraș se propaga, laolaltă cu norii de pulbere, o adevărată nebunie a goanei după profit.* Și definesc această judecată ca fiind morală *întrucît este estetică* și este estetică *întrucît este morală*, pentru că a dat sentința că ar fi *bine* să se amenajeze grădini, întrucît promovau în oraș frumuseți plăcute pentru toți și ca urmare universal benefice (asemenea tuturor celorlalte grădini aulice, aceea a vilei Ludovisi a fost timp de decenii, așa cum o atestă președintele De Brosses, un loc public dintre cele mai frecventate la Roma), în timp ce avea să fie considerat reprobabil din punct de vedere moral, în măsura în care sacrifica binele tuturor în avantajul cîtorva, faptul că locul grădinilor a fost transformat în zone de construcție. Pentru această acțiune *negativă*, de înfăptuirea căreia D'Annunzio îi găsea vinovați nu numai pe cei care au obținut avantaje de pe urma ei — adică impresari-constructori și proprietari de pămînt —, dar și pe conducătorii politici și pe administratorii municipali care favorizau și promovau acea urbanizare, iar atunci cînd o făceau fără o intenție suspectă, crezînd totuși că fac un bine, în măsura în care facilitau, procedînd astfel, adecvarea la noul destin, care promova la rangul de metropolă modernă o Romă a cărei identitate fusese pînă în urmă cu cîțiva ani arheologico-liturgică, ținînd de competența pontificală. Cu atît mai mult cu cît cultura iluministo-iacobină, asimilată mai mult sau mai puțin conștient de acei oameni politici și administratorii municipali, cu toate că ei înșiși fuseseră

Scanned with OKEN Scanner

crescuți în atmosfera imediat postromantică a Risorgimentului— , nu era, desigur, o cultură care să dea importanță grădinilor (mai cu seamă acelora pe care D'Annunzio le-a numit *primogenituri papale*); o importanță nu neapărat superioară, ci măcar egală cu cea a unui cartier mai mult sau mai puțin *rezidențial*, nu departe de Quirinale și de cartierul administrativ, atît cît s-a putut realiza [1]. Iar asupra modului în care această reînnoire constructivă avea să se dezvolte la Roma, blamul estetico-moral exprimat de D'Annunzio avea să fie confirmat — șaizeci de ani mai tîrziu — de Argan cu argumente riguroase de istorie a urbanisticii; dînd dreptate guvernelor italiene de după unire, în felul lor conștiente de *problema conservării și a transformării* pe care Roma o avea de rezolvat, întrucît era supusă „aceluiași proces de suprapopulare caracteristic marilor orașe industriale americane și europene", argumentele invocate de Argan pun într-o manieră concisă în valoare biciuitoarea constatare a lui D'Annunzio care scria că în *disputa dintre planificatori și speculatori* „speculația fiind precumpănitoare, a făcut din planificare propriul său instrument" [2].

Fundamental, din punctul de vedere care ne privește pe noi aici, este adjectivul „contradictoriu", pe care Argan îl folosește în legătură cu dublul aspect, conservator și transformator, al problemei cu care trebuiau să se confrunte acei inițiatori care și-au asumat responsabilitatea de a face din Roma o „capitală demnă de o Italie unită" [3]. Așa cum în logică două concepte contradictorii nu pot fi gîndite simultan, ci numai succesiv, cu ajutorul unui al treilea concept care să le medieze, rezolvîndu-le în sine și asimilîndu-le în sine în timp ce se distanțează unul de altul, tot așa orașul tehno-industrial, cu așezămintele și serviciile sale, și orașul sanctuarelor, bibliotecilor, muzeelor și construcțiilor monumentale de orice fel, pot să coexiste cu singura condiție de a fi conjugate și despărțite în același timp de un *termen mediu* care ar putea fi un parc, un ansam-

Scanned with OKEN Scanner

blu de grădini (cum sînt micile grădini din jurul Vienei istorice, toate împreună formînd, așa cum a scris la vremea sa Hofmannsthal, o unică mare grădină) sau chiar un ansamblu de construcții nespectaculoase, care să joace rolul unei cortine, împiedicînd orice vecinătate reciproc disturbatoare. Adică exact contrariul a ceea ce s-a întîmplat și se întîmplă în fiecare zi, de cînd *centrul istoric*, adică *inima poetică* a orașului lui Amfion, s-a văzut nevoit să găzduiască *centrul direcțional*, adică *inteligența operativă* a orașului lui Prometeu — dar trebuie adăugat că, fiind *inimă poetică*, centrul istoric al orașului lui Amfion ar putea să rămînă așa numai cu condiția ca în ea să dureze tradiționalul amestec dintre domiciliu și muncă: locuințe *pentru populație* (nu *populare*, care ar însemna deja o zonificare inversă) și apartamente ale micii burghezii făcute asemenea reședințelor nobiliare; atelierul artizanal alături de hotelul de veche tradiție; cîrciuma față în față cu biblioteca și cu un faimos atelier de bijuterii [4], iar alături de bănci — oficiile publice, bisericile.

De această contradicție logică ireconciliabilă devenită incompatibilitate ontologică dintre cele două orașe suprapuse obligatoriu sau puse să trăiască unul pe seama celuilalt, fără nici o soluție de continuitate care să joace rolul de mediatoare, își poate da seama cel care în *inima poetică* a orașului lui Amfion, devenit *inteligență operativă* a orașului lui Prometeu, indiferent de ce parte se vor situa opțiunile sale de artă, îi experimentează contemplativitatea, care, cu monumentele și construcțiile sale de artă, împiedică la fiece pas dinamismul *inteligenței operative*; și a cărui animație este de altfel paralizată seara cînd în centrul *istorico-direcțional*, golit de prezența locuitorilor, a încetat să mai pulseze prometeica operativitate. Și atunci cum să nu-ți amintești, în acel spațiu selenar, de orașul mort Crisopolis, unde se plimba protagonistul din *Dissipatio H. G.*, antiutopie a acelui mare scriitor, nu îndeajuns de bine cunoscut, care a fost Guido Morselli? *Liniștea absenței umane, liniște care nu*

Scanned with OKEN Scanner

se scurge, ci se acumulează. Totul închis, tăcut, gol, pe străzile și în pieţele orașului, indiferent cum se cheamă acesta, în care ultima bătaie a orologiilor de control a dat foc explozibilului care, în fiecare seară, produce o deflagraţie a contradicţiei dintre orașul lui Prometeu și cel al lui Amfion neglijent suprapuse (dar, oare, nu a spus un ministru că acolo unde a fost Magna Grecia, arheologia și rafinăriile de petrol sînt complementare? Dar expoziţiile sau *mesele rotunde* asupra frumuseţilor în pericol dintr-o regiune a Italiei situată la graniţa cu acea ţară în care este plasată premoniţia narativă a lui Morselli nu au fost *sponsorizate* de aceeași firmă de metalurgie, făcînd în așa fel încît să contribuie la distrugerea acelor frumuseţi în *oameni*, înainte și mai mult decît în *lucruri*?). Ajungi astfel să te simţi ca un *ultim supravieţuitor*, precum protagonistul romanului lui Morselli, care anticipează în sine situaţia oamenilor: *trans-istorică*, *post-teologică*, *absurdă și imposibilă*.

Acestea sînt orele cînd, chiar și fără voia noastră, ne întrebăm asupra contradicţiilor care, explodînd în fiecare zi, lasă în urma lor *neantul* celor două orașe, golul negării lor reciproce. Ne punem întrebarea de ce, în orașul de azi, *conservarea și transformarea* se află în contradicţie; și ne întrebăm de asemenea de ce — constatarea aparţine unui economist, Sergio Ricossa — în timp ce frumuseţea artistică durabilă a unor orașe precum Florenţa și Veneţia (la care s-ar putea adăuga numele orașelor Gand și Bruges: *Guizzante e Bruggia*, faimoase pe vremea lui Dante) se datorează faptului că ele au fost la vremea lor printre primele orașe comerciale și industriale în Europa, de ce , așadar, același fenomen nu pare să se repete și în orașe precum Manchester sau Torino din zilele noastre? Iar întrebarea noastră va îngloba și constatarea — pe care am fost nevoiţi să o facem de atîtea ori, aproape la fiecare pas, am putea spune, al cercetării noastre laborioase, de cugetare— că orașul modern a întors spatele nu numai arhetipului *sacral*, descris în cartea din

Scanned with OKEN Scanner

Patmos și de atîtea ori reprezentat — de la mozaicul din Santa Pudenziana pînă la polipticul lui Van Eyck —, dar și arhetipului profan (nu *laic*, totuși: sau cel puțin *nu laic* în sensul în care se utilizează în mod obișnuit acest cuvînt) al unui Platonopolis, așa cum l-au transmis, în mod deliberat sau nu, picturile și scenele construite într-o simbolică *mimesis a ideii*.

Meditația noastră ar putea, în acest moment, să marcheze un pas înainte către descoperirea rațiunii suficiente care să dea seama de monstruozitatea distructivă cu care orașul modern se extinde, în forma sa din ciment, în cadrul unei contradicții logice dintre *oraș* și *natură*, care se înfăptuiește pe sine ca incompatibilitate ontologică dintre *oraș* și *peisaj* și laolaltă ne fac să înțelegem cealaltă contradicție, logică, transformată în incompatibilitate ontologică și anume aceea dintre monumente și edificiile monumentale situate în ceea ce urbaniștii numesc *centrul istoric* (pe care am preferat aici să-l numim *inima poetică* a orașului) și așa-numitul *centru direcțional* cu construcțiile sale funcționale din metal și sticlă (numite în acest text *inteligență operativă*). Putem să reținem de asemenea — iar acest lucru ne va fi destul de folositor pentru concluziile noastre teoretico-istorice, mai mult sau mai puțin discutabile — că tot contradictorii și incompatibile sînt nu orașul și satul, ci orașul natural-agricol și orașul tehno-industrial. Orașul care, ca să zicem așa, trăind în simbioză cu natura își realiza propria necesitate de extindere printr-o continuitate cu cîmpia, care se exprima din punct de vedere estetic ca armonie cu peisajul, și orașul care finalizează distrugerea cîmpiei, și deci a peisajului, pentru a face loc instalațiilor productive și așezărilor de locuințe legate de acestea.

Interpretat din punct de vedere simbolic, mitul lui Amfion ar putea să însemne o continuitate a orașului, ca o creație artistică, și a pămîntului (care este și peisaj *estetic*), din care ia naștere și unde își găsește propria susținere, dar mitul lui Prometeu se pretează și el la o interpretare

Scanned with OKEN Scanner

simbolică, respectiv ca emancipare a omului (stăpîn, de acum încolo, al energiilor care i-au fost încredințate pentru transformarea lumii) de pămîntul care, pentru a-i da roadele sale, îl obligă pe om să fie supus față de ciclurile anotimpurilor și față de schimbările climatice din natură: interpretabile și acestea din punct de vedere alegoric în figura lui Zeus, împotriva căruia s-a revoltat titanul Prometeu. Această interpretare poate căpăta valoare prin confirmarea autorizată a lui Karl Marx. Acesta, salutînd în Prometeu pe *primul sfînt și martir al filosofiei*, avea să elogieze burghezia susținătoare a industrializării și urbanizării. Nici nu i se face, presupun, o nedreptate lui Marx relevînd că el a fost implicit conștient de antagonismul ireconciliabil dintre Amfion (și o dată cu acesta, Orfeu) și Prometeu; și trecînd necondiționat de partea acestuia din urmă, își dădea seama că astfel se situa împotriva lui Amfion și a lui Orfeu: două figuri față de care (cu tot ceea ce înseamnă ele) Marx nu pare să manifeste o solicitudine excesivă.

Asemănătoare este incompatibilitatea-contradicție dintre *centrul istoric* (sau dacă se acceptă această definiție, *inima poetică*) și *inteligența operativă*, sau, dacă vreți *centrul direcțional*, atunci cînd vrem să relevăm contradicția care în orice oraș modern repetă, în fiecare seară, evenimentul golirii Crisopolisului. Contradicția este între orașul lui Amfion — în care coincideau *inima poetică* și *inteligența* operativă, în jurul său, adunînd locuințele cetățenilor, într-o promiscuă alăturare socială de palate somptuoase și case umile și modeste — și orașul lui Prometeu: în care primatul tot mai exclusiv acordat activității practico-productive în frunte cu inteligența operativă nu poate să tolereze supraviețuirea vestigiilor din epocile îndepărtate.

Putem prin urmare să le definim provizoriu *post-istorice* și *post-naturale*, în sensul că se întîmplă *după abrogarea istoriei și după dezavuarea naturii*, *expansiunea și transformarea* metropolei prometeice actuale: întrucît spre deosebire de

Scanned with OKEN Scanner

expansiunile și transformările *istorice* și *naturale* ale orașului lui Amfion, transformarea și expansiunea orașului lui Prometeu intră în contradicție flagrantă, de-a dreptul explozivă, cu conservarea istoricității urbane în monumentele din *centrul istoric* și cu conservarea *naturii-ambient* în teritoriul intraurban și extraurban; acea conservare în slujba căreia s-au pus de la o vreme — cu bună credință, deși nu întotdeauna cu conștiința clară a termenilor exacți în care se pune problema — administratorii municipali, arhitecții, urbaniștii și sociologii de diferite orientări politice.

Acest Oraș-al-Rațiunii este cu adevărat post-istoric și post-natural, stăpînind o natură bună de exploatat pînă la completa ei înlocuire cu o *post-natură* tehnologică, pe deplin artificială și în întregime programată de proiectarea condiționantă din punct de vedere mecanic. Și de asemenea vrea să fie un oraș rationalizant al procesului istoric, ale cărui legi presupuse se consideră a fi cunoscute din punct de vedere științific, proces care, în momentul realizării unui universalopolis (cînd întreg globul va fi urbanizat și în întregime tehnologizat, fără memorie istorică și fără mișcare ciclică naturală), va săvîrși saltul marxist din *domeniul necesității (natura)* în cel al *libertății (tehnologia)* ca trecere de la *istorie*, definită din punctul de vedere marxist *preistorie*, la o *istorie* concepută pe milenii și căreia i s-ar potrivi mai bine numele de *post-istorie*.

În acest oraș global, anticipat de orașul de astăzi, fiecare dintre ele configurîndu-se în fiece zi tot mai mult ca „nucleu de maximă concentrare într-un teritoriu cu un grad înalt de urbanizare" (procedez aici la o extindere teoretică a definiției istoriografice pe care a dat-o Argan orașului nordamerican și prin urmare oricărui oraș modern industrial)[5], se joacă probabil ultimul act al unei drame care, după cum știm, și-a avut în antagonismul settecentesc dintre orașul leibnizian reprezentativ și orașul baconian tehnologico-productiv, *prologul* său *filosofic* în *cer*. Nu ne-ar rămîne într-adevăr nimic altceva de făcut decît

Scanned with OKEN Scanner

să-i dăm dreptate cercetătoarei Jane Jacobs atunci cînd scrie că, reflectînd la orașul-operă de artă și la oamenii care au știut să-l creeze, putem doar să-l *admirăm* și să-l *regretăm* „întrebîndu-ne cu mîhnire de ce noi nu putem să fim la fel“ [6], dacă n-am ști că a admira și a regreta, aceste stări legitime ale sufletului, pot să stimuleze meditația critică a filosofului, dar nu trebuie să se identifice cu ea, dizolvîndu-se în ea; și apoi rolul oricărui filosof este de a interpreta și a judeca chiar sentimentele noastre o dată cu obiectul care le suscită, în măsura în care susțin o judecată care urmează să fie dezvoltată în mod explicit prin înțelegerea motivațiilor care au stimulat-o. Și întrucît regretul nostru admirativ pentru orașul care am zis că este al lui Amfion se deplasează de la constatarea (citez aici o reflecție care nu a avut totuși ecoul meritat, datorată istoricului arhitecturii, Renato Bonelli) că *lumea speculației edilitare și a construcției economice, care a impus nefericitelor orașe italiene* (și nu numai italiene, fenomenul fiind atestat și la Lausanne sau Belgrad) „un nou chip monstruos și banal este încă, cel puțin în dimensiunile sale fizice și în limitele sale temporale, lumea noastră formală“ [7] trebuie să ne întrebăm, prin urmare, care ar fi motivația filosofico-culturală și nu numai *politică* (deoarece, contrar a ceea ce se crede, politica este numai un epifenomen, a cărui adevărată rațiune de a fi constituie o concepție despre lume și om; am putea zice, deci, o *filosofie*), pentru care acel *urbanism repudiat* de noi, care așa cum spune pe bună dreptate Bonelli, este „oglinda fidelă a civilizației contemporane“ [8].

Ar trebui ca, ajunși în acest punct să ne întoarcem cu gîndul la orașele medievale, unde cămătarii și negustorii, care nu erau mai puțin ahtiați după profit decît speculatorii din zilele noastre, obișnuiau să cheltuiască o parte din cîștigurile lor — adesea obținute în mod tîlhăresc sau fraudulos — dăruind orașelor biserici, spitale sau cimitire. Acest lucru nu-l făceau pentru că ar fi fost *mai buni* decît afaceriștii și comercianții

Scanned with OKEN Scanner

de astăzi, firea omului fiind aceeași, atunci ca și acum și ca întotdeauna: o făceau pentru *a-și salva sufletul*; sau, în termeni profani, pentru a asigura pentru ei și urmașii lor o reputație de deplină respectabilitate — deoarece concepția *verticală* a omului, profesată de *conștiința filosofică*, la care aceștia participau la nivelul de *conștiință comună*, socotea că acel cîștig material ca scop în sine răspîndește în jur o duhoare sulfuroasă de iad. Rațiunea suficientă a acelor frumuseți *în orașe*, care făceau frumos *orașul*, era ceea ce astăzi poartă numele de subordonare a economiei *particulare* față de morala *universală*. Așa a fost o Maria Macellaria, care și-a însemnat numele la Roma pe frescele romanice ale bazilicii inferioare San Clemente; sau, pe vremea umanismului platonic florentin, Giovanni Rucellai, al cărui nume este înscris în centrul fațadei albertiene a bisericii Santa Maria Novella.

În mod asemănător, bancherii și comercianții din Renaștere, fie că erau sau nu religioși în forul lor interior, *în mod ascendent* își investeau, spre gloria numelui lor și a casei lor, banii pe care și-i procuraseră cu o abilitate deloc inferioară celei a negustătorilor lipsiți de prejudecăți ai lui Balzac și cu o lipsă de scrupule care ar fi putut să trezească invidia lui Felix Krüll al lui Thomas Mann, contribuind astfel la constituirea orașului renascentist ca un fel de „Gesamtkunstwerk", *operă de artă totală*, într-o diversitate de *stil* și de *gust* analoagă cu celelalte *opere de artă totale* care erau orașele medievale. Exemple definitorii ale acestora sînt Siena și Bruges, care supraviețuiesc în epocala lor unitate. Este de ajuns să pomenim aici numele lui Agostino Chigi, bancher care se bucura de faima de a fi cel mai mare bogătaș al timpului său, care a dăruit Romei vila numită apoi Farnesina; a cărei construcție începuse, în parte, în 1510, moment în care un călugăr, de felul său din Erfurt, Saxonia, pe nume Martin Luter, s-a indignat, odată sosit la Roma, de recunoașterea sacrală, cu sensul declarat de soteriologie extramundană, pe care papa Leon al

Scanned with OKEN Scanner

X-lea Medici (descendent al bancherilor-propagatori ai operelor de artă, crescut la Florența umanismului platonic) o dăduse legitimării bogăţiilor oricum dobîndite de către cei care contribuiau la înfrumusețarea edificiilor sacre.

Roma, care trebuia să constituie ideea arhetipală pentru arhitecții reședințelor germane relnnoite după pacea Westfalică și cea de la Utrecht — cei doi Dientzenhofer la Bamberg și Baithasar Neumann la Bonn și la Würzburg — a fost văzută crescînd sub ochii săi de englezul John Evelyn, care în 1647 călătorea pe continent pentru a scăpa de puritanii „levellers", extremiști ai calvinismului. Aceștia erau cunoscuți pentru aversiunea lor față de orice formă de frumusețe în viață, dar mai cu seamă în artă, considerată un lux care împinge la păcat, și cîți nu sînt cei care repetă, cu sau fără dreptate, din *alte* puncte de vedere decît cel estetic, că o mare parte din relele de care suferă astăzi italienii provin din faptul că Italia nu a avut o Reformă, ci o Contrareformă, și deplîng, în mod conștient sau nu, imaginea Romei, oraș în care mulți dintre ei trăiesc, bucurîndu-se totuși de cît a mai rămas din frumusețea ei. Ei consideră că este o adevărată năpastă pentru Italia existența Romei baroce, o altă *operă de artă totală*, care nu ar putea fi mai bine caracterizată decît a făcut-o Argan într-o recenzie critică, cu titlul *A treia prădare a Romei*, la un studiu al lui Henry Hope Reed. Argan scria în această lucrare că fascinația Romei „constă în surpriza neașteptatei deschideri și schimbări de perspective: o frumusețe artistică și peisagistică totodată, care se schimbă cu fiecare oră a zilei și capriciu al cerului" [9].

Această apreciere a fost făcută în 1952; adică în toiul a ceea ce mi-aș permite să numesc a doua *criză a conștiinței europene*, pentru a uzurpa titlul dat de Paul Hazard faimoasei sale cărți despre civilizația aflată la răscrucea secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea (dar despre acest lucru nu toți ne dăm seama și din cauză că patimi recente și sîngeroase au înfierbîntat mințile și

Scanned with OKEN Scanner

inimile). Aşadar atunci cînd, sub sugestia unui anumit complex al culpabilităţii pe care războiul îl lăsase în noi (şi care ducea la răsgîndiri pripite şi adesea la tăgăduiri acritice ale eredităţii romantice şi idealiste, prosteşte incriminată), un soi de neocalvinism, reînveşmîntat cu etichete laice sau catolice s-a înstăpînit peste spiritul european; şi a pregătit alibiurile teoretice pentru ceea ce Bonelli numea exclusivismul pragmatic, de la care sîntem îndemnaţi „să suprimăm cerinţa directă de a ne baza existenţa pe valori conceptuale, şi principii etice", precum şi să „abolim nevoia fanteziei de a se exprima dînd formă oricărei acţiuni a vieţii în înfăptuirea sa perpetuă". Astfel, nemaifiind avertizată „exigenţa de a simţi şi a realiza oraşul şi ambientul urban prin intermediul unei imagini reprezentate, ca expresie liberă a impulsului de exprimare", urbanismul, care a fost *literatură arhitectonică* (în sensul dat de Croce cuvîntului literatură), a scăzut pînă la nivelul de „proiectare schematică a unei lumi abstracte, deoarece a fost privat de celelalte momente esenţiale ale vieţii" [10]. Este vorba de un proces a cărui deplină înţelegere nu o putem dobîndi dacă nu supunem atenţiei noastre maxima *time is money*, care încă de la primii paşi ai acestei cercetări ne-a revenit în minte ca unul dintre principiile fundamentale pe care se bazează contradicţia-incompatibilitate a conservării şi expansiunii, a conservării şi transformării, caracteristică oraşului lui Prometeu ca gropar, iar nu moştenitor, al oraşului lui Amfion.

Autorul maximei *timpul înseamnă bani*, „time is money", a fost Benjamin Franklin, în al cărui calvinism secularizat Max Weber a relevat *că omul este destinat acum activităţii de dobîndire a cîştigului şi nu că acesta este destinat omului, ca mijloc de satisfacere a necesităţilor vieţii* [11]. Şi tocmai rădăcinilor calviniste ale gîndirii lui Franklin (venerat ca un adevărat sfînt de către pragmatismul tehno-industrial şi drept urmare ales printre zeităţile autohtone ale oraşului prometeic) i se datorează consideraţia utilitaristă a frumu-

Scanned with OKEN Scanner

seții ca ceva frivol din fire. Este o considerație care avea să găsească multă audiență în lume, pe măsură ce calvinismul franklinian secularizat se răspîndea în afara ariei protestante, renunțînd tot mai mult la rigorismul său originar cvasiascetic, pînă l-a pierdut pe deplin. Considerație nu lipsită de replică — în felul ei ascetico-puritană, fie și a unui puritanism *laic* și *profan* — a gîndirii arhitectonice și urbanistice al cărui text fundamental, dintre cele mai mare autorizate, a fost deja citata declarație din La Sarraz, care, tăgăduind ideea însăși a arhitecturii ca artă, lăsa să se înțeleagă propriile rădăcini calvinist-laice, potrivit chiar îndrumărilor lui Franklin; autor, între altele, a acelui *Adrices to a Young Tradesman* (Sfaturi către un tînăr comerciant) (1748), în care condamnarea așa-zisei *flânerie* era ultimativă — („cel care prin munca sa ar putea să cîștige zece șilingi pe zi și merge la plimbare o jumătate de zi, sau lenevește în camera sa, chiar dacă o să cheltuiască doar șase *pence* pentru plăcerile sale, nu trebuie să-i socotească numai pe aceștia; în afară de suma respectivă el a cheltuit, sau mai bine zis a aruncat pe fereastră, alți cinci șilingi...“ [12]) — și condamnînd *la flânerie* pregătește execuția capitală (*monsieur le bourreau* va fi mașinismul prometeic) a orașului amfionic în care contemplarea și bucuria estetică în fața naturii și a artei erau scop suprem, în timp ce acumularea de bani prin negoț era mijloc: așa cum au făcut pe vremuri neguțătorii *(tradesmen)* de felul lui Arnolfini, care cîștiga atît de mult, făcînd comerț în Flandra, încît nu s-a zgîrcit la sumele necesare pentru a-și face portretul, împreună cu soția sa, la un pictor de lux cum era Van Eyck; și cu veșminte somptuoase care frapează și acum prin luxul lor într-un *intérieur* bogat mobilat, în care oglinda convexă îngăduie să-i admirăm toate amănuntele: spre gloria stăpînilor casei, glorie cu atît mai mare cu cît privitorul se bucură mai mult contemplînd acea pictură.

Scanned with OKEN Scanner

Arnolfini ar fi fost în ochii lui Benjamin Franklin un prost comerciant și un om cu o virtute dubioasă din moment ce-și cheltuia astfel banii; iar pe Enrico Scrovegno l-ar fi iertat pentru că s-a îmbogățit dînd bani cu camătă, dar nu l-ar fi iertat pentru că a risipit atîția bani pentru a ridica la Padova o capelă, cu frescele realizate toate de Giotto, care se pare că pretindea foarte mult pentru a-și dovedi măiestria artistică. Cu atît mai mult cu cît laicismul deistic al lui Franklin ducea în mod implicit la consecința extremă — caracterul superfluu al arhitecturii religioase — aniconismul religiei calviniste. Trebuie să recunoaștem de fapt că acest caracter aniconic al calvinismului originar, avînd motivații soteriologice și nu utilitare, nu implica în mod necesar o repudiere anatemizantă a frumuseții și a artei; cum bine și-au dat seama, dovedindu-se astfel demni moștenitori ai negustătorilor noștri florentini și venețieni, negustorii și bancherii din Olanda secolului al XVIII-lea, despre ale căror orașe bogate și intime aflăm contemplînd arhetipul simbolic din Delft pictat de Vermeer. Arta cu subiect religios (pentru credința calvinistă pe care cei mai mulți dintre ei o profesau) fiind considerată o *profanare a sacrului*, acest lucru neînsemnînd însă că ei apreciau ca păcătoasă arta ca atare, întrucît, dimpotrivă, a procura frumusețea și a o promova era socotită mărturia și răsplata pentru succesul acordat lor de grația divină, pe bună dreptate s-a spus despre ei că în calitate de ctitori sau de artiști practicau arta ca un fel de *sacralizare a subiectului profan* [13]; și au compensat discursivitatea colțuroasă a cultului lor cu misticismul poetic al infinitului care depășește finitudinea mundană în cerurile vaste curbate pe orizontul coborît al peisajelor lui Ruysdael, Holbein — sau în spațiul arhitectural vertiginos al despuiatelor biserici gotice din Saanredam: unde un palid soare filtrat de geamuri opace coboară razele peste măruntele chipuri ale credincioșilor care, în căutarea norocului, invocă o atestare a alegerii

Scanned with OKEN Scanner

divine *în lume* ca anticipare a salvării sufletului *dincolo de lume*. Confraţii de mai tîrziu, ai acestor credincioşi, din ale căror rînduri avea să iasă *laicul* Benjamin Franklin, trebuiau să ceară graţiei divine, în sine şi pentru sine, acel succes în afaceri pe care îl urmăreau cu o sîrguinţă tenace şi rigoristă, lipsită însă, cum avea să releve Max Weber, de orice componentă eudemonistă, şi nu numai hedonistă: cu o puritate a sufletului şi a intelectului care avea să-i îndemne să se împotrivească frumuseţii şi să dispreţuiască arta — aceasta şi pentru că în ei se perpetua spiritul Părinţilor Pelerini din Anglia restauraţiei stuartiene, estetistă şi iubitoare de petreceri, plecaţi să ducă în Lumea Nouă severitatea antiestetică şi antiartistică, mai mult decît duşmană oricărui hedonism, care pînă şi în îmbrăcăminte şi în felul de a se pieptăna au practicat moda Capetelor Rotunde.

Prin urmare, utilitarismul lui Franklin din *Advise* este o versiune laică secularizată a aniconismului calvinist, care condamnă *la flânerie*, cerînd implicit oraşului să fie un loc unde *nu trebuie* să se poată pierde timpul: unde prin urmare să fie imposibilă acea *flânerie* care ne încîntă citind anumite versuri ale lui Baudelaire: „... Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant perfois des vers depuis longtemps rêvés“ *. Contestatar, dacă a fost cumva, al activismului şi utilitarismului profan-calvinist al lui Franklin, Baudelaire, cel din *Tableaux parisiens* celebra hoinăreală inutilă a celui care, zile întregi, vagabondînd *le long du vieux faubourg (prin vechiul foburg)*; sau care *lenevea* stînd să privească din mansardă panorama ora-

---

* De treburile-mi stranii îmi văd cu agerime, / Adulmec pretutindeni neprevăzute rime, / Prin vorbe ca prin pietre păşesc împiedicat / Şi-n calea mea descopăr vreun vers demult visat (*Soarele*, trad. de Al. Philippide, în: Baudelaire, *Florile răului*, ed. bilingvă, E. L. U., 1967, p. 263.

șului: „...Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde; / Les tuyaux, les clochers, ces mats de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité" *.

Prin urmare, cel puțin asupra unui punct avea dreptate Walter Benjamin cînd îl asemăna pe Baudelaire cu Bergson și cu Proust, care, în moduri diferite, au confirmat antagonismul dintre *viața activă* (precum viața acelui „tradesman", căruia Franklin îi dădea sfaturi) și *viața contemplativă*; și nimic nu se află pe o poziție mai antitetică față de orașul mercantil, a cărui creștere o putem întrevedea citind printre rînduri avertismentele pe care le adresează Franklin unui tînăr negustor, decît Veneția lui Proust-Ruskin: care a fost totuși un oraș al negustătorilor, însă al unor negustători pentru care banul era un mijloc, iar scopul era să se bucure de un oraș la a cărui înfrumusețare fiecare contribuia cu propria pungă, pentru a se bucura de el chiar și cînd se ocupau de afacerile cele mai cămătărești ori atunci cînd rezolvau treburile publice; și atunci cînd *(honny soit qui mal y pense)* își luau rămas bun de la cupolele lui San Marco, ridicînd ancora pentru a pleca în expediții militare: expediții din care au adus acasă, adesea, de-a lungul secolelor, opere de artă, pentru a face orașul lor și mai frumos; printre ultimele asemenea opere au fost leii pe care *peloponesiacul* Morosini i-a așezat la intrarea vechiului Arsenal. Adică exact contrariul civilizației frankliniene din secolul nostru : în care fie că sînt protestanți, catolici ori agnostici, nepoții și strănepoții acelui „Young Tradesman" au învățat să promoveze arta, dar în serviciul acelei *activități achizitive* pe care calvinismul secularizat a promovat-o ca fiind scopul vieții. Și este adevărat că ei comandă opere artiștilor contemporani, dar nu întotdeauna

---

* Bărbia-n mîini proptindu-mi, din foișorul meu, / Să văd atelierul ce zumzăie mereu / Și hornuri și catarguri pe turle înălțate / Spre cerul larg ce toarnă în noi eternitate *(Peisaj, op. cit.*, p. 259*)*.

Scanned with OKEN Scanner

pentru bucuria concetățenilor lor, stimulînd în felul acesta frumusețea orașului, așa cum făceau un Enrico Scrovegno sau Giovanni Rucellai: dimpotrivă, adesea nici măcar nu vor să se bucure de ele în spațiul închis al propriei locuințe, cum făceau uneori negustorii calviniști robuști și viguroși pe care îi întîlnim în portretele lui Franz Hals. În schimb, ei le păstrează închise în camera blindată a vreunei bănci, unde cînd și cînd pun sub cheie și opere antice sustrase frumuseții orașului care le păstra în muzee și biserici. Iar sarcina de a le fura le este încredințată, printr-un lanț de intermediari, hoților de profesie: întrucît aceștia nu ar fi capabili să plece să le cucerească cu spada în mînă, punîndu-și viața în pericol, animați de strigătul „San Marco și Nicopeja", așa cum făceau condotierii venețieni care donau patriei lor o parte din prada în opere de artă, așa încît concetățenii lor să se bucure, trăind într-un oraș devenit tot mai frumos în baza acelor sisteme hrăpărețe — la fel cum soldații armatei republicane, conduse de generalul Bonaparte, mergeau să sustragă picturi și sculpturi pentru a înfrumuseța Parisul, lăsat lor moștenire de prinții de Valois sau de Bourbon, la chemarea cîntecului „Allons, enfants de la patrie, / Le jour de gloire est arrivé!".

Pentru urmașii *iluminatului* „tradesman", către care s-au îndreptat învățăturile *iluministului* Benjamin, operele de artă trezesc interes în măsura în care, așa cum se spune în jargonul lor, pot fi *valori de refugiu*, asemenea lingourilor de aur — sau chiar ca investiție de capital pus să dea profit fără să-ți mai pierzi timpul stînd acolo ca să o admiri: întrucît timpul fiind bani, iar banul trebuie să fie *roditor și fecund* („banul poate produce bani, iar roadele pot să dea alte roade și așa mai departe"[14]), orele irosite în contemplare ar costa astfel destul de mult, ceea ce ar atrage după sine nu numai pierderea banilor care nu au putut fi cîștigați din cauza trîndăviei, dar și roadele pe care acel cîștig le-ar fi putut da, și așa mai departe, într-o progresie care nu mai poate fi

Scanned with OKEN Scanner

oprită. Așa încît este uimitor să nu găsești numele lui Franklin în bibliografia cărții *A avea sau a fi* a lui Erich Fromm: carte în care se spune că oamenii moderni, crescuți în spiritul maximei *time is money*, sînt „foarte bucuroși să-și omoare timpul pe care cu atîta înverșunare încearcă să-l economisească“ [15].

În acest punct putem să spunem că vedem răsărind la orizont rațiunea suficientă pe care o căutam: rațiunea care să ne ajute să înțelegem incompatibilitatea dintre vechi și nou, dintre peisaj și oraș, incompatibilitate de la care ne vine condamnarea fără drept de apel, din punct de vedere estetic, a orașului lui Prometeu. Iar această rațiune suficientă a orașului modern o putem foarte bine recunoaște în finalizarea cîștigului care a fost învățată de-acum de la calvinismul secularizat, pentru care Benjamin Franklin (fidel acestuia cu o probitate exemplară a obiceiurilor și a vieții) a fost nu numai teoreticianul, ci și apostolul și profetul său.

NOTE

1 A se vedea, în legătură cu aceasta, monografia lui Armando Schiavo: *Villa Ludovisi e palazzo Margherita*, Roma, Banca Nazionale del Lavoro, 1981, p. 109 și urm. „. . .tratativele desfășurate cu Agostino De Pretis, președinte al Consiliului de Miniștri și ministru de interne, în legătură cu cesiunea unei ample zone care aparține vilei Ludovisi pentru a se construi palatele Camerei Deputaților și Senatului și birourile aferente acestora, au transferat definitiv cel puțin o mare parte a proprietății din domeniul frumuseții în cel al utilității, răsturnînd raporturile normale dintre particular și stat, deși acest transfer nu impunea, așa cum se întîmplă de obicei, un angajament de conservare, ci stimula o activitate de fracționare și de vînzări. . . În mai 1885, de la Administrația Boncompagni-Ludovisi s-a telefonat oficiului dependent de vila Ludovisi, ordonîndu-se începerea unei demolări în conformitate cu planul de transformare a faimoasei proprietăți într-un cartier orășenesc. . . În timp ce munca era în toi pentru noul cartier, Primăria Romei a decis exproprierea palatului Piombino din piața Colonna, pentru a se putea realiza

Scanned with OKEN Scanner

alinierea clădirilor de pe Corso. . .". Deşi tutelează operele arhitecturale şi de grădinărit, care, cu toate că sînt proprietăţi particulare, constituie obiect de plăcere publică din partea cetăţenilor, statul promova atît înstrăinarea, cît şi distrugerea: în numele unei utilităţi publice rău concepute şi prost urmărite, stimulînd acel afacerism particular, deşi rolul său ar fi fost să-l disciplineze, să oprească şi, dacă era cazul, să-l reprime ori de cîte ori contrasta cu interesele frumuseţii ale tuturor în folosul tuturor. Lucrurile aveau să se desfăşoare la fel la începutul secolului al XX-lea, atunci cînd s-a distrus vila Patrizi de la Porta Pia pentru a se construi un edificiu ministerial pe care nimic şi nimeni nu-i obliga să fie construit exact în acel loc.

2 *Il „terzo sacco" di Roma*, în G.C. Argan, *Progetto e destino*, cit., p. 122.

3 „Noile guverne studiau planuri directoare care, chiar în mediocritatea lor, demonstrau că problema, în aspectul său dublu contradictoriu, de conservare şi transformare, era receptată cu seriozitate", *ibidem*.

4 Să ne reamintim ce scria în 1957 Renato Bonelli într-un eseu intitulat *Metodă nouă pentru vechea Romă:* unde, după declaraţia cu privire la *imposibilitatea de a considera ca ireconciliabile vechiul ambient şi noul urbanism*, autorul continuă cu afirmaţia că „a trata nucleul istoric ca pe un «oraş muzeu», izolîndu-l aşadar de viaţa metropolei, constituie o eroare care trebuie depăşită: vechiul nucleu trebuie să fie salvat fie de distrugere, de decădere şi de transformările cerute de specula edilitară, fie de izolare şi mortificare şi *trebuie să fie asigurat pentru viaţă în continuitatea funcţiilor sale practice şi ideale*" — în: Renato Bonelli, *Architettura e restauro*, Neri Pozza ed., Veneţia, 1969.

5 G.C. Argan, *L'arte moderna 1770—1970*, cit., p. 240.

6 Jane Jacobs, *Viaţa şi moartea marilor oraşe*, cit., p. 34 —350.

7 *Raportul vechi-nou în aspectele sale istorice generale*, în *Architettura e restauro*, cit., p. 95.

8 *Ibidem.*

9 *Il „terzo sacco" di Roma*, cit., p. 121.

10 *Raportul vechi-nou*, cit., p. 95—96.

11 Max Weber, *Sociologia della religione*, Utet, Torino, vol. I, p. 35.

12 Citat din Max Weber, *ibidem*, p. 31.

13 Cf. Eugenio Battisti, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, art. „Reforma şi contrareforma".

14 Franklin, *Advise to a Young Tradesman*, cit., în: Max Weber, *Sociologia della religione*, I, cit., p. 31.

15 Erich Fromm, *A avea sau a fi?* (1976), trad. de Francesco Saba Serdi, Mondadori, Milano, 1977, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

Rainer Maria Rilke a rămas toată viața un *flâneur* absolut incapabil să convertească în bani propriul timp; exact opusul figurii umane pe care Franklin o recomanda în *Sfaturi pentru un tînăr comerciant;* în zorii secolului nostru Rilke descria apariția unei noi suveranități, cea a mașinii și a banilor, înlocuind în lumea modernă suveranitatea coroanei al cărei metal este topit pentru a face mașini și monezi; și subliniind corelația dintre monetizare și mecanizare, el scria, cu 20 de ani înaintea concetățeanului său de limbă cehă, Karel Čapek, și cu peste o jumătate de secol înainte ca Erick Fromm să pună oamenii în gardă împotriva iluziei prometeice, că omul nu poate spera să aibă fericire de la mașinile care îl ascultă rînjind: „...îndeplinindu-i cu mîndrie vrerea / dar fără pic de mulțumire“ [1].

Aproape toți am uitat după război această premoniție rilkeană, atît locuitorii orașelor, cît și cei care puneau mîna pe oraș pentru a-l extinde și a-l transforma: poate pentru că proaspăta amintire a anilor de renunțări, privațiuni și pericole materiale ne făcuseră atunci deosebit de receptivi, poate fără s-o recunoaștem fățiș, la chemarea acelei „happiness“ (fericire) predicată ca drept-datorie de către Jeremy Bentham, filosof iluminist de evidentă ascendență baconiană. În tratatul intitulat *Deontology or science of morality*, (Deontologia sau știința despre etică),

Scanned with OKEN Scanner

scris în 1814, dar publicat postum, în 1834, *fericirea* este definită de Bentham, în termeni cantitativ-hedonistici, ca „posesia plăcerii cu excluderea durerii", virtutea fiind „aceea care amplifică la maximum plăcerile și reduce la minimum durerile" [2] — concepte pe care de altfel Bentham le anticipase în *Introduction to principles of moral and legislation* (Introducere în principiile moralei și legislației) publicată în 1789, unde etica este definită ca „arta de a desfășura acțiunile umane pentru producerea, de către cei care sînt interesați, a celei mai mari cantități posibile de fericire" [3]. Nici Franklin n-a conceput altfel morala; în autobiografia sa scria că este convins „că *adevărul*, *sinceritatea* și *corectitudinea* în raporturile dintre oameni sînt de maximă importanță pentru fericirea vieții" [4]. Așadar pentru Franklin, ca și pentru Bentham, virtutea este înțeleasă ca mijloc pentru fericire și nu, potrivit lecției kantiene, ca scop în sine.

Franklin, teoretician al virtuții mercantile în funcție de o fericire identificată în cîștigul finalizat și urmărit în sine de-a dreptul cu ascetism; Bentham, filosof al fericirii ca bunăstare materială: putem, cred, să-i socotim pe amîndoi printre părinții întemeietori ai metropolei de azi, al cărei ethos, în mod universal recunoscut, prescrie *amplificarea la maximum (maximize)* a plăcerilor și *reducerea la minimum (minimize)* a durerilor pentru un număr de oameni cît mai mare posibil: *the greatest happiness of the greatest number*. Iar în baza acestei concepții cantitative a moralei ne putem da seama de răspîndirea, tot mai rapidă și mai peremptorie, în orașele moderne din ultimele decenii, a unui obicei, analizat, printre primii cred, de Jane Jacobs în studiul său urbanistic *Great American Cities* (Mari Orașe Americane): datoria civică și socială de a disimula moartea, considerată ca ceva indecent despre care nu trebuie să vorbești, după cum nu trebuie nici să-i porți semnele, întrucît a aminti de moarte și de condiția de muritor a fiecăruia dintre noi ar fi o necuviincioasă lipsă de respect față de ceilalți,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a căror *happiness* este obligatoriu să ne dăm silința.

De fapt, însuși caracterul tolerant al orașului lui Prometeu este o consecință firească a moralei finalizatoare a bunăstării ca satisfacere a tuturor dorințelor; ca și interdicția neexprimată de a purta cravate negre și alte însemne de doliu care i-ar deranja pe ceilalți, *maximalizînd* în oraș durerea *unui număr mai mare de oameni* și *micșorîndu-le* plăcerea, cu rezultatul unei diminuări cantitative a *fericirii* citadine. Așa stînd lucrurile, este de-a dreptul scandalos, și pe deasupra și anacronic — tolerabil numai *en touriste*, ca pură curiozitate istorică, mărturie a unor obiceiuri imorale și necivilizate — *Spreuerbrücke* sau *Podul morilor*, care, în centrul orașului Lucerna, îmbie trecătorii cu „memento"-ul panourilor din secolul al XVII-lea, în care pictorul Kaspar Meglinger a reprezentat moartea în toate situațiile și pentru toate condițiile umane: suveranul și moartea; războinicul și moartea; amanții și moartea. O adevărată *sperietoare* pentru urbaniști, despre care Jane Jacobs spune că ar vrea să exileze în locuri ascunse *camerele mortuare* („funeral parlors": urmașele laice ale lăcașurilor de cult), considerînd prezența lor „un exemplu tipic al ororilor care abundă în cartierele unde nu s-a instaurat o riguroasă reglementare a obiceiurilor".

Aceștia promovează ideea că „în viața urbană, moartea trebuie să fie ceva nebăgat în seamă, care nu trebuie numit" [5]; ideea îi pare ciudată lui Jacobs, făcînd apel în acest context la un anume Thomas Bridgman, cetățean din Boston, care, pe la jumătatea secolului trecut, scria: „locurile de îngropăciune, în limitele în care pot duce la ceva, duc la virtute și la religie", graiul lor fiind „un perpetuu reproș adus vieții descreierate și păcatului" [6]. O părere de-a dreptul extrem de stranie din punctul de vedere al eticii care avea ca scop să obțină *cît mai multă fericire pentru cît mai mulți oameni* (the greatest happiness of the greatest number), care este de fapt etica oficioasă, dacă nu chiar oficială, adoptată în marile orașe

Scanned with OKEN Scanner

moderne. Cum să nu-i dai dreptate lui Huizinga cînd scrie că Bentham „vorbește fără să gîndească, deoarece confundă bunăstarea și comoditatea cu fericirea“ ? [7].

Dar nimeni nu trebuie să-i acuze pe Huizinga, pe Fromm și pe atîția alții care și-au însușit părerile lor recunoscîndu-le paternitatea, de faptul că, deosebind *fericirea* de *bunăstare* și de *comoditate*, ei chiar disprețuiesc bunăstarea și confortul, aceste aspirații pe deplin legitime ale oamenilor din toate timpurile și din toate locurile. Afirmînd că bunăstarea și confortul *nu sînt* fericirea, ei au vrut să spună doar că fericirea fiind dragoste și nefericirea durere, experiența fiecăruia și a tuturor ne învață că și în mijlocul celor mai mari bogății, în cel mai safisfăcător confort, într-o bunăstare deplină, lipsa iubirii sau pierderea iubirii poate aduce nefericirea cea mai sfîșietoare; în timp ce fericirea de a iubi și a fi iubit ne poate face să uităm disconfortul și neajunsurile vieții, sau chiar să le înfruntăm de bunăvoie dacă ele condiționează fericirea dragostei. De altfel Le Corbusier, semnatarul pactului din La Sarraz, și de aceea autor care nu trezește îndoieli, atrăgea atenția că fericirea nu este o bancnotă, nici o felie de tort, ci „un mod de a simți, ceva care nu se măsoară, o atitutine a inimii“ [8]; și de aceea urbanistica nu mai poate crea decît condițiile, numai *condițiile*, pentru a elimina nefericirea și a spori starea de fericire, prin intermediul a ceea ce el numește *mecanica orașului*; care de altfel rămîne „dincoace de interesele mai profunde, înrădăcinate în sensibilitatea noastră, în acea sferă a sentimentelor în care se află taina fericirii sau a nefericirii“ [9].

Nu există nimic mai nedrept sau mai arbitrar, fie spus o dată pentru totdeauna, decît să pironești un autor de o singură frază de a sa: cine citește scrierile lui Le Corbusier, convins că trebuie s-o facă, nu poate să nu-și dea seama că el nu promova mecanolatria unor epigoni de ai săi pentru care *mașina de locuit* (definiție instrumentală cu tot caracterul său paradoxal), a

Scanned with OKEN Scanner

devenit un concept opus afirmației lui Rilke și anume că *omul nu poate spera ca fericirea să-i vină de la mașini* pentru că „das Glück ist nicht mit ihnen". Ceea ce voia Le Corbusier, *servindu-se de mașini*, fără a *servi mașinile*, era supraviețuirea lui Amfion și a lui Orfeu în orașul lui Prometeu. Paginile sale critice și schițele sale cu însemnările care le însoțesc dovedesc că arhitectul era un atent interpret al orașului lui Orfeu; deosebit de sensibilă este definiția *sufletului orașului*, situată mai presus de *mecanismul orașului:* „acel complex de manifestări inutile pentru exigențele practice ale vieții, tot ceea ce este pur și simplu poezie, patrimoniul sentimental absolut înrădăcinat în ființa noastră" [10]. Iar anumite considerații ale sale despre orașul modern care se îndreaptă *spre sinucidere* [11], anumite comentarii referitoare la *angoasa singurătății în care se simt uniți milioane de indivizi ce se ignoră reciproc*, și după lucru „*se trezesc înspăimîntător de singuri și de părăsiți*" [12], ne amintesc că arhitectul elvețian-parizian Charles Edouard Jeanneret (ce și-a revendicat dreptul la *flânerie* în generosul Paris al tinereții sale: „Atunci strada ne aparținea: treceam pe ea cîntînd, ne opream să stăm de vorbă... iar omnibuzele cu cai înaintau lin pe roți") [13] era contemporan, dar mai tînăr cu doisprezece ani, cu Rainer Maria Rilke, născut și crescut într-un *oraș al inimii*, unde de veacuri se încrucișau confruntîndu-se trei culturi — slavă, germană și ebraică — nutrite de sentimentul că viața are un sfîrșit și de aceea conștiente că fericirea nu este contabilizarea *bunăstării* lui Bentham, și nici *cîștigul* lui Franklin.

Rilke era sensibil ca nimeni altul la *sufletul orașului*, despre care Le Corbusier avea să scrie că e mai presus de *mecanica orașului;* în cea de a treia parte a *Cărții orelor*, intitulată *Cartea despre sărăcie și moarte* (*Das Buch von der Armut und vom Tode*), scria despre marile orașe moderne, prometeicele megametropole, că sînt *blestemate și în destrămare:* „...die grossen Städte sind/ verlorene und aufgelöste"; și că din greu și obidiți

Scanned with OKEN Scanner

trăiesc în ele oamenii („Da leben Menschen, leben schlecht und schwer"), *nemaiştiind nimic de tărîmul divin care afară veghează şi respiră* („und draussen wacht und atmet deine Erde, / sie aber sind und wissen es nicht mehr": „deine", „al tău", este numit tărîmul pentru că poemul are forma unei rugăciuni), după cum *copiii nu cunosc nimic despre flori, care îi cheamă acolo într-o zi doldora de nemărginire şi de vînt şăgalnic, şi ei trebuie să fie trişti, crescînd în spatele ferestrelor, într-o umbră mereu egală cu sine* [14]. Poetul orfic Rilke, înfierat de critica sociologică, socotindu-l *estet, decadent şi mistic*, a anticipat multe argumente pe care urbaniştii şi sociologii le pun în centrul criticilor lor împotriva oraşului modern, oraşul lui Prometeu. Citiţi-l pe Mumford, din 1961, cînd descrie *aglomerările urbane*, unde *ţelurilor omeneşti li se substituie forţe aparent automate, iar locuitorii lor sînt imense mase umane comparabile cu o armată înfrîntă şi dezorganizată:* oameni care *trăiesc pe planul al doilea*, „departe de natura care-i înconjoară, nu mai puţin decît de aceea din lăuntrul lor", încredinţînd *maşinilor funcţiile vieţii*, inclusiv gîndirea; fiinţe „reduse treptat la un complex de reflexe, lipsite de impulsuri individuale şi de ţeluri autonome"; oameni a căror condiţie era numită de Mumford „comportamentistă" [15], referindu-se la o filosofie mecanizatoare a spiritului uman, la modă în prometeizantele oraşe europene, pe vremea cînd şi *imperativul categoric* kantian era pus la index. Dar ce altceva scrisese Rilke în 1903? Trăiesc în marile oraşe, spune poetul, *oameni de o paloare anemică şi mor striviţi de povara lumii* [16]; *oameni care rătăcesc încoace şi încolo, degradaţi de truda descurajantă de a se afla în slujba unor lucruri fără sens* [17]; şi-i grăbeşte mulţimea, fără să ia seama că *ei se clatină şi sînt slabi* [18]. Şi cînd, mai departe, Rilke spune că *marile oraşe sînt false, înşelătoare ale zilei şi ale nopţii, ale animalului, ca şi ale copilului, pentru că liniştea lor minte, aşa cum minte rumoarea lor, şi mint, în ele, lucrurile care sînt arbitrare* („Die grossen Städte sind nicht wahr;

Scanned with OKEN Scanner

sie täuschen / den Tag, die Nacht, die Tiere und das Kind; / ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen / und mit den Dingen, welche willig sind") [19], nu anticipează oare contestațiile care peste 60 de ani vor fi rezumate în titlul italian *Il feticcio urbano* (Fetișul urban) al cunoscutului eseu scris de Mitscherlich? „Vechiul oraș perfect integrat s-a scindat acum în diferitele sale funcții. E apăsătoare inospitalitatea care se extinde tot mai mult peste aceste noi zone urbane" [20]; orașele reconstruite, *cu o compoziție monotonă și chiar melodică*, a căror inospitalitate „se exprimă în felul acesta atît în centrul lor, cît și la periferie acolo unde orizontul urban se îndepărtează tot mai mult, iar peisajul din depărtare este tot mai de nerecunoscut, unde vederea și viitorul locuitorului urban par la fel de astupate și de sufocate de ciment" [21]; „Orașul reprezentat poate deveni o « patrie »? — desigur că nu; deoarece conceptul de patrie pretinde caracteristicile specifice ale identității unui loc" [22]; *cum ar putea*, cetățeanul coborît la nivelul de *consumator al unor încăperi de locuit să aibă influență asupra orașului său?* [23]; „Acolo unde universul constituit de o locuință personală este atît de redus, atît de strîmtorat ca în cazul omului obișnuit al zilelor noastre, tot ceea ce perturbă din afară, datorită supraaglomerării, înseși posibilitățile minime de a fi fericiți, trebuie în mod necesar să promoveze acea deformare a caracterului cunoscută sub numele de masificare..." [24]. Și cînd te gîndești că Rilke a pus aceste concepte în poemele sale la începutul acestui secol, cînd năzuința orgolioasă a oricărui oraș era să atingă cifra de un milion de locuitori. Iar sentința lui Rilke, „aber das Glück ist nicht mit ihnen",. *dar nu e fericire, cu mașinile*, nu anticipa oare cele spuse de Mumford în 1961? E de ajuns să citim constatarea că „1984" (adică absoluta nefericire umană în orașul mondial tehnototalitar prefigurat de Orwell în romanul său antiutopic) *este ținta finală a evoluției umane, pentru acei sociologi și economiști care au ca scop tocmai megalopolisul mecanizat, standardizat, com-*

Scanned with OKEN Scanner

plet dezumanizat[25]. Nu altceva spusese Rilke în poemul său din *Cartea orelor* care poate părea *reacționar*, după cum avertizează Liebrucks, pentru că subliniază că oamenii *moderni* fac bani și mașini cu metalul din care erau făcute coroanele vechilor suverani — adică transferă asupra mașinii și a banilor însăși suveranitatea, cu toate consecințele totalitare („aber das Glück ist nicht mit ihnen": și este chiar sensul romanului „1984" al lui Orwell) asupra cărora ne atrage azi atenția Mumford că nu poate să nu încheie procesul de urbanizare, mecanizare și standardizare universală.

NOTE

1 *Sämtliche Werke*, I, p. 329. O tînără cercetătoare italiană, Loretta Tenti, a constatat că acest motiv rilkean își găsește ecou în paginile în care Walter Benjamin subliniază bizareria și periculozitatea lucrurilor față de om, în actuala civilizație tehno-industrială: în care orașul, la fel ca lucrurile, este supus unui proces de *contaminare și poluare de neînfrînat*, „Vermischung und Verunreinigung": Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* (1928), Suhrkampf, 1964, p. 36. Loretta Tenti se referă în mod explicit la versurile care, în *Buch von der Pilgershaft*, urmează celor citate pînă acum: „Das Erz hat Eimweh. Und verlassen / will es die Münzen und die Röder, / die es ein kleines Leben lehren. / Und aus Fabriken und auss Kassen / wird es zurück in den Geöder / der aufgetanen Berge kehren, / die sich verschliessen hinter him" („Fierul are nostalgia casei materne, vrea să părăsească monede și roți, care învață despre o viață meschină; și din fabrici, bănci, vrea să se reîntoarcă în minele săpate în munți, care în spatele său se închid"). Cf. Loretta Tenti, *Benjamin tra teologia e marxismo*, în „Realtà del Mezzogiorno", a. XXII, n. 5, Roma, mai 1982.
2 Traducere de Silvestro Marcussi, în *Grande antologia filosofica*, îngrijită de M. Sciacca, Marzorati, Milano, vol. XIX, p. 915.
3 *Ibidem*, p. 905.
4 În Max Weber, *Sociologia della religione*, trad. cit., vol. I, p. 34.
5 Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, cit., p. 216.
6 *Ibidem*, p. 217.
7 Jan Huizinga, *Lo scempio del mondo*, trad. de Ervino Pocar, Rizzoli, Milano, 1948, p. 44—45.

Scanned with OKEN Scanner

8 Le Corbusier, *Urbanistica* (1925), trad. de Annamaria Beltrami Raini, Garzanti, Milano, 1974, p. 202.
9 *Ibidem*, p. 54.
10 *Ibidem*. A se vedea consideraţiile despre Veneţia *(ibidem*, p. 66*)*, despre Place Vendôme (p. 128), despre reconstrucţia Parisului datorată lui Haussmann (p. 129—132) şi despre Parisul secolelor XVII şi XVIII, cu intervenţiile lui Le Nôtre, Labbé, de Vaugondy, Jaillot (p. 214 şi urm.), ca şi întreg capitolul II, *Un oraş contemporan*, o adevărată expunere a unei poetici autentice, care-şi propune să facă în aşa fel încît maşinile lui Prometeu să devină instrumente ale poeziei lui Amfion şi a lui Orfeu.
11 *Ibidem*, p. 96.
12 *Ibidem*, p. 116.
13 *Ibidem*, p. 7.
14 „Da wachsen Kinder auf den Fensterstufen, / die immer in demselben Schatten sind, / und wissen nicht, das draussen Blumen rufen / zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, — / und müssen Kind sein und traurig Kind“: *Sämtliche Werke*, cit., p. 345.
15 Lewis Munford, *La città nella storia*, trad. cit., p. 672—680.
16 „Da leben Menschen weiss erblühte, blasse, / und sterben staunend an den schweren Welt“ — *Das Buch von der Armut und vom Tode*, cit., p. 346.
17 „Sie genn umher, entwürdigt durch die Muh, / sinnlosen Dingen ohne Mut zu dienen. . .“, *ibidem*.
18 „Die Menge drängt und denkt nicht sie zu schonen, / obwohl sie etwas zögernd sind und schwach. . .“, *ibidem*.
19 *Ibidem*, p. 352.
20 Alexander Mitscherlich, *Il feticcio urbano — La città inabitable* istigatrice di discordia (Die Unwirtlichkeit unserer Städte — Anstiftung zum Unfiedden, 1965), trad. de Carlo Mainoldi, Einaudi, Torino, 1968, p. 11.
21 *Ibidem*, p. 12—13.
22 *Ibidem*, p. 16. Mai este oare nevoie să reamintim că Marx şi Engels, în *Manifestul Partidului Comunist*, se bucurau de faptul că burghezia manufacturieră aglomerase enorme mase de oameni în marile oraşe, pregătind astfel, în mod dialectic, terenul revoluţiei? Mitscherlich nu suflă nici o vorbă despre aceasta; şi nici nu menţionează în ce măsură argumentele sale reiau motive ruskiene.
23 *Ibidem*, p. 38. Mitscherlich nu se teme de concepte ca „Gemütlichkeit“, „Heimat“ (p. 110 şi urm.), neglijînd cinismul ieftin al *membrilor activi* „ai acestei epoci semănată pretutindeni cu neplăceri şi disconfort“, care consideră „patria“ („Heimat“) „toate cele cu care ne-am obişnuit“. A se vedea şi consideraţiile sale despre vecinătate (p. 25 şi urm.); sau (p. 78 şi urm.) despre raportul mamă-copil distrus în marile

Scanned with OKEN Scanner

orașe, reducînd copiii la condiția celor care în versurile lui Rilke „müssen Kind sein und traurig Kind“ „(trebuie să fii copil și trist copil“).

24 *Ibidem*, p. 119. Să reamintim considerațiile despre *aglomerație*, despre *mulțime*, cu care începe *Revolta maselor* de Ortega y Gasset: unde masificarea echivalează cu *descalificarea*, „transformarea cantității în calitate“; sau cele asupra masificării ca rezultat al tehnologizării, care dă *direcția socială* pentru un tip uman deloc interesat, nu de principiile unei anumite civilizații, ci de civilizația ca atare: „Omul nou își dorește un automobil și se bucură de el; dar crede că acesta este rezultatul spontan al unui arbore edenic“ — anume aceea pe care Ortega o numește cu un concept al lui Walther Rathenau, *invazia verticală a barbarilor* (în: *Obras completas*, vol. IV, *Revista de Occidente*, Madrid, 1966, p. 195—196, trad. de S. Battaglia, Il Mulino, Bologna, 1962, p. 73—74. Dar nici Ortega nu figurează printre autorii lui Qitscherlich, deși sub anumite aspecte s-ar putea numi un continuator al acestuia.

25 Lewis Mumford, *La città nella storia*, trad. cit., p. 657. Referirea, aici, la cartea lui Orwell și, o dată cu ea, la sensul întregii pagini, va fi scăpat multor cititori italieni, dat fiind că numărul *1984* este lipsit de orice explicație din partea traducătorului; însă știm că Orwell nu era în 1964 un autor prea acceptat de urbaniștii italieni.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN TREN CU OCHII ÎNCHIȘI
REABILITÎND ESTETISMUL

E firesc să cred că nu sîntem puțini cei care, de cînd Veneția a decăzut la nivelul de *centru istoric* al metropolei, Mestre îi este *centru direcțional*, iar Marghera *zonă industrială*, am căpătat obiceiul de a închide ochii, de îndată ce trenul a lăsat în urmă gara din Padova. Întocmai așa cum obișnuia să facă un prieten al lui Ruskin (*nu sentimental*, scrie el, *ci dotat cu un mare simț practic*) [1] cînd trenul sosea în apropiere de Londra, pentru a nu vedea dezgustătoarele case printre care trecea calea ferată. Ruskin nu putea să rezume mai bine cea de a patra lecție ținută de el la Oxford în 1870: exact după 20 de ani de la apoteoza *dialectică* prin care *Manifestul Partidului Comunist* exaltase urbanismul tehnoindustrial, căruia i se datorează enormele orașe menționate de Marx și Engels cu ambivalentă admirație și totodată cu ambivalentă oroare: în mizeria și oprimarea pe care acestea le cloceau în spatele fascinantelor fațade ei identificau incubatorul viitoarelor palingeneze revoluționare [2].

Ruskin înțelesese foarte bine că, pentru a păstra intactă salubritatea aerului și igiena hranei, trebuie să coborîm la rădăcini, revendicînd primul loc pentru plăcerea estetică dezinteresată pe care ne-o provoacă peisajul (pentru că din garantarea protecției peisajului rezultă integritatea naturii) împotriva productivismului care, făcînd din natură un obiect de exploatat, poluează

Scanned with OKEN Scanner

apele, face aerul rău mirositor și ne constrînge să ne hrănim cu alimente falsificate și nesănătoase. Un concept gîndit apoi, în zilele noastre de Heidegger, care scria că se cuvine să *locuim pămîntul salvîndu-l* și nu *stăpînindu-l și subjugîndu-l*[3].

Dimpotrivă, ecologiștii argumentează rămînînd pe același teren hedonisto-prometeic al productiviștilor, de care îi desparte numai apărarea unor *resurse materiale*[4]. Nici despre ei nu se poate spune că *văd cerul ca cer, și lasă soarelui și lunii cursul lor normal, stelelor calea lor, anotimpurilor— binecuvîntările și neîndurarea lor*, cum ar trebui să facă *muritorii* cărora Heidegger le adresează întrebarea despre felul *cum trăiesc în această epocă îngrijorătoare.* Într-adevăr ecologiștii nu sînt muritorii care *așteaptă zeii fără a lua în considerație semnele absenței lor* și de aceea „nu fac din noapte zi, iar din zi o trudă fără răgaz“ [5]. Ei se bat în numele *bunăstării* materiale ca scop în sine, în virtutea căreia cultura tehnologistă și industrializantă prometeică pornise război împotriva naturii.

Era, și este, o înaintare, ce nu mai poate fi frînată, iar ritmul său, devenit vertiginos după cel de-al doilea război mondial, avea să accelereze transformarea orașului istorico-natural al lui Amfion în „coagulated“ orașe tehno-industriale: unde a locui nu are nimic în comun cu *a locui poetic*, noțiune la care se referea Hölderlin („dichterische wohnet der Mensch“) într-un proiect tîrziu de-al său de la care a pornit Heidegger împrumutînd inclusiv titlul unui alt eseu despre locuire, cel în care se citește că *a poetiza este capacitatea fundamentală* („Grundvermögen“) , *a locuirii umane*[6], întrucît a construi cu adevărat înseamnă a lua, a măsura și a pune laolaltă materialele, așa cum face poezia cu cuvintele: *întemeind ceea ce este destinat să dureze*, potrivit unei alte expresii a lui Hölderlin („ceea ce durează este întemeiat de poeți“) pe care Heidegger a dezvoltat-o filosofic în memorabila sa conferință ținută la Roma în 1937.

Ruskin și Heidegger, dar și unul dintre părinții întemeietori ai arhitecturii moderne, Walter

Scanned with OKEN Scanner

Gropius în persoană [7], în ale cărui enunțuri poetice vibrează revendicări ale peisajului și ale frumuseții lui, deosebit de asemănătoare cu cele pe care le-a expus Huizinga în istorisirea excursiei făcute în 1925 împreună cu un profesor de la Universitatea din Chicago, Luigi Einaudi, care-l conducea cu automobilul prin Gary, *o excrescență a orașului gigantic de pe malurile lacului Michigan* [9].

„Văzurăm atunci — scria Huizinga — o urîțenie nesfîrșită și descurajantă; aveam în fața ochilor un tărîm pierdut pentru orice fel de civilizație adevărată". Iar trăsăturile acelei urîțenii le întîlnim în fiecare zi, observînd revărsarea orașelor noastre; pentru care nu s-ar putea găsi imagini și cuvinte mai potrivite decît cele folosite de Bino Sanminiatelli într-un fragment al recentului său poliptic narativ intitulat *Gli irregolari* (Dezordonații): „...În locul defrișat se profilează invazia încăperilor goale, imensa flotă de carcase în plin șantier, forme inumane ca niște fantasme care înaintează printre resturile unor terenuri virane periferice, înghițînd orbește ca niște leviatani obtuzi cartierele domestice ale vechiului oraș...". Putem adăuga la acest pătrunzător exemplu de critică fantastico-emoțională, aplicată urbanizării moderne, argumentările moderne pe care le aducea Huizinga (în 1943, cînd nimeni nu vorbea de ecologie) făcînd apel la autoritatea unui naturalist conațional, N. A. Burgers, care, scriind despre *conceptul de entropie în relație cu funcțiile vitale*, observase că *felul în care omul distruge formele și frumusețile vegetației, ale lumii animale, ale naturii solului, ascunde pericole deosebit de grave pentru sănătatea noastră spirituală, cu consecințe materiale, o sărăcire și o intoxicare de a căror gravitate aproape că nici nu ne dăm seama.*

Nu trebuia să fie un om de știință pentru a răsturna prejudecata comună urbaniștilor și ecologiștilor potrivit cărora frumusețea ar fi un epifenomen lipsit de importanță, nerelevant, în loc să fie, așa cum este de altfel, condiția sănătății noastre atît fizice, cît și spirituale : odată

Scanned with OKEN Scanner

înlăturată această condiție în megalopolisul tehnoindustrial, vor deveni inevitabile sterilitatea solului, poluarea aerului, a hranei, a apei și corupția sufletelor. Acest lucru rezultă și din concordanța dintre gîndirea lui Huizinga cu cea a lui Ruskin, despre care biograful și apologetul său, Robert de la Sizeranne, zicea că *singur împotriva întregii lumi* s-a bătut „pentru frumusețe — acea idee care, dintre toate, n-a avut alți campioni și nu va mai cunoaște, probabil, alte victorii“ [9]. Și atunci cum să nu amintim iarăși de Rilke? „Die Schönheit ist von allem Sein der Sinn“, *frumusețea este sensul întregii firi.*

Fie că l-a citit sau nu pe Ruskin, Rilke a profesat desigur în întreaga sa viață ceea ce Robert de la Sizeranne numea *religia frumuseții:* estetism, desigur, pe care însă în ciuda atîtor condamnări moraliste trebuie să încercăm să-l reabilităm, întrucît toți adepții săi, într-un fel sau altul, au coborît pe cîmpul de luptă pentru a apăra orașul lui Amfion împotriva devastatoarei agresivități a lui Prometeu. Astfel Proust a luat din lectura „cărților vii“ ale lui Ruskin argumente pentru polemica sa tenace împotriva legilor de secularizare ale lui Combes (în zilele noastre, la Malta, le copiază Dom Mintoff, absolvent al unei facultăți de arhitectură), legi de ascendență prometeico-iluministă mai mult sau mai puțin imediată, care amenințau să denatureze la rangul de *muzee, săli de conferințe sau case de jocuri de noroc* catedralele romanice sau gotice în care atîtea orașe franceze identifică *sensul existenței lor.* Și poate că Rilke citise în „Le Figaro“ articolele lui Proust despre *la mort des cathédrales*, cînd, în 1906, la Paris, descria în poemele sale catedralele care, în unele orășele, se ridicau mărețe *deasupra caselor din jur.*

Ceea ce înțelegea Robert de la Sizeranne prin „science“ este pentru noi *scientismul:* convingerea că științele pozitive — cu dublul lor aspect de științe *experimentale* și de științe *exacte* — vor dezvălui mai curînd sau mai tîrziu oamenilor *adevărul*, cel absolut și definitiv, înlăturînd abstrac-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile metafizicii şi întruchipările religiei. Acesta este oraşul economico-scientist de care deja am început să fim sufocaţi, deoarece contrar *locuirii* heideggeriene, în loc să primească cerul ca cer, îl respinge de la sine, încurcînd, cu angrenajele sale prometeice, calea stelelor pe cer şi sforţîndu-se să smulgă anotimpurilor ceea ce Heidegger numea *binecuvîntările* şi *neîndurarea* lor.

Scientismul complice al urîtului, *economismul* aliat al urîtului. Şi cum prin *scientism* am văzut că trebuie să se înţeleagă nu ştiinţa ca atare, ci înlocuirea de către ştiinţă a religiei, a filosofiei, a artei, tot aşa prin *economism* trebuie să se înţeleagă nu economia ca activitate necesară şi folositoare vieţii oamenilor, şi avînd ca atare o teoretizare legitimă, ci concepţiile care susţin primatul economiei şi care văd în ea impulsul şi scopul fundamental al conduitei umane, socotind că a acumula cît mai multe bogăţii constituie principiul, mijlocul şi ţelul oricărei simţiri, gîndiri şi acţiuni umane.

De fapt este legitim să presupui, înainte ca filosofiile unite ale lui Franklin şi Bentham să preia hegemonia asupra conştiinţei Occidentului, ca bogăţia, motivată în sine şi avînd în sine scopul final, să fie judecată ca indiciu de *avariţie sordidă*, de *simţire nedemnă*. Iar această ipoteză, necesitînd desigur o verificare, ar putea să ne ajute să înţelegem de ce, spre deosebire de *les nouveaux riches* şi de *the managers* din vremea noastră, frumuseţea ce ne încîntă pe toţi *în spaţiul oraşului* şi *de-a lungul epocilor oraşului* era promovată de bogătaşii şi potentaţii care încărcînd palatele, vilele, monumentele cu bogăţii o făceau nu pentru a produce alte bogăţii, ci pentru a înnobila pe cel ce le dobîndise şi a-l face *să treacă drept senior*. Şi întrucît toţi tînjeau să *treacă drept seniori*, iar clădirile pe care speculanţii din toate timpurile le-au construit pentru a le vinde sau închiria erau cu atît mai rentabile cu cît o înfăţişare mai deosebită atrăgea ca un magnet ambiţia cumpărătorilor sau a chiriaşilor. Or acest lucru contribuia indirect la înfrumuseţarea oraşului, potrivit axiomei

Scanned with OKEN Scanner

„ochiul vrea partea lui" pe care dintotdeauna meșterii *neșcoliți* — ultima verigă a lanțului antreprenorial, uneori umili și săraci ca și clienții lor — au rezumat-o într-o estetică rudimentară.

Ochiul vrea partea lui este însă un precept încălcat azi cu bună știință; iar aceasta se poate explica probabil ținînd cont de convergența nedorită — denunțată , printre primii, fără echivoc de Bonelli — dintre moralismul pe care arhitectura voia să-l facă instrument de palingeneză politică (cuvintele sale: „moralismul care încă din vremea « pionierilor » a hrănit din sine mișcările arhitecturii moderne") și ceea ce el numește *concepția materialistă a vieții.*

Mai sofisticate, dar ancorate în aceleași concluzii, sînt sofismele cu care în ultimii ani cîțiva arhitecți și urbaniști au conjugat așa-zisa *moarte a artei* (concept de îndoielnică legitimitate hegeliană) cu convingeri precum cea enunțată de Mondrian în 1942: cînd evoluția sa teoretică a venit în contact cu gîndirea lui Dewey, cel care stăpînea cultura estetică nordamericană cu concepția reductivă a artei ca experiență omoloagă tuturor celorlalte: „*Arta* este doar un *înlocuitor* atîta timp cît frumusețea vieții este insuficientă. Va dispărea pe măsură ce viața își va dobîndi echilibrul..." [10]. O răspîndire la fel de mare, chiar dacă aproape întotdeauna s-a făcut pe căi ocolite, au avut, după cel de al doilea război mondial, teoriile dezvoltate din răsturnarea dialecticii hegeliene de către Feuerbach și revoluționarii ruși în deceniul 1860—1970, Cernîșevski, Dobroliubov. Dimitri Ivanovici Pisarev declara în manieră scientistă că trebuia pur și simplu să se lichideze complet estetica, *izgonind-o acolo unde au fost aruncate astrologia și alchimia;* și, criticînd teoriile lui Cernîșevski, a enunțat o interpretare economicistă a istoriei arhitecturii care avea să intre în deceniile trecute în categoria de *idées reçues:* „Împrejurarea în care, într-o anumită epocă și într-o anumită națiune, se construiește un mare număr de edificii luxoase și absolut inutile, demonstrează limpede că în acea țară,

în acea anumită epocă erau persoane care au știut să concentreze în mîinile lor capitaluri imense, sau că, pentru un motiv oarecare, au putut să dispună, după bunul lor plac, de o imensă cantitate de mînă de lucru ieftină..." [11].

Așadar, corespundea setei de înavuțire a „producătorilor de case" (precum și necesității atingerii *unui nivel de trai mai bun* solicitat de „consumatorii de locuințe") abrogarea contemplativității („delectatio") prin intermediul căreia arhitecții și urbaniștii credeau că folosesc măiestria lor ca instrument cu care să revoluționeze ordinea social-economică a lumii; și a întunecat cerul orașului lui Prometeu, împiedicînd în mod deliberat ivirea în el chiar și a unei minuscule raze de „beatitudo" a omului gînditor: a acelei *beatitudo* socotită mistificatoare și deviatoare atît de către „utilitarismul" benthamian, cît și de realismul socio-materialist al feuerbachienilor ruși: dintre care cel mai consecvent, Pisarev, spusese că *e inutil și prostesc să te chinui și să te frămînți fără rost*, și anume admirînd o frumusețe supralumească contemplabilă estetic, în loc să te angajezi în mod realist pentru a elimina „inconvenientele datorate activității practice și intelectuale ale oamenilor" [12]. Și cu o unanimitate care trece peste cele mai înverșunate discrepanțe politice, se poate recunoaște în aceste concepții mecanico-economice ale construirii și locuirii revoluția culturală promovată de dezvoltarea accelerată tehno-industrială cu rezultatele ei miraculoase, însoțite de și mai uimitoarele perspective care după cel de al doilea război mondial au determinat popoarele lumii vechi (inclusiv, în mod paradoxal, pe cele care se ridicau împotriva colonialismului Occidentului industrializat și urbanizator) să încredințeze screperului sarcina de a completa înlăturarea vechiului, acțiune începută de bombele cu schije și de bombele cu fosfor; iar acolo unde bătăile inimii străvechi au făcut să pulseze veacuri de-a rîndul în venele și arterele orașului amintirile trecutului și prefigurările viitorului, acolo s-a netezit terenul pentru turnurile

Scanned with OKEN Scanner

orașului numit *Zenith*, pe care l-am văzut cu ochii închipuirii înălțîndu-se în ceața dimineții, în romanul *Babbitt* al copilăriei noastre, scris de americanul Sinclair Lewis, atît de cunoscut acum o jumătate de secol, iar azi aproape complet uitat de cititorii *à la page: severele turnuri de ciment și oțel care nu erau biserici sau fortărețe, ci superbe edificii comerciale.* Iar *Zenith*, tocmai acel oraș fascinant în felul lui, unde *un străin, paraşutat acolo pe neașteptate, n-ar fi știut să spună dacă se afla în Oregon sau în Oklahoma sau în Manitoha*, a fost țelul ideal al mulțimii care pe la jumătatea secolului nostru, precum popoarele migratoare din Biblie, sau cele de pe vremea așa-ziselor năvăliri *barbare*, au alergat să se îngrămădească în confortabilele „lagăre" din ciment înmulțite într-o manieră frenetică.

Către acele nesfîrșite obsedante periferii, care-și aleseseră chiar orașul *Zenith* ca prototip, alergau neurbanizații, fugind de natură și făcînd schimb de defecte cu cei ce-și schimbau domiciliul, fugind de istorie: orășeni care, ca și Bentham, socoteau că *fericirea* însemna *cel mai ridicat nivel de trai* promis de pliantele societăților de construcții părăsind vechile locuințe lăsate pradă ruinei devastatoare și restaurărilor care le șterg orice individualitate. Dar casele foștilor țărani, deveniți oameni-număr în metropole, nu au avut o soartă mai bună decît locuințele orășenești care pe străzi, în piețe, în ulițele unde istoria tuturor se împletea cu memoria fiecăruia, aveau în față biserici monumentale și palate monumentale, bucurîndu-se de clipocitul sau de murmurul unor fîntîni istorice mai mult sau mai puțin importante.

Golite de locatarii lor, pe care orbitoarea strălucire a bunăstării citadine îi convinsese, cu dreptate sau nu, să lase în urmă ritmul muncilor și zilelor, prea puțin schimbate de-a lungul mileniilor de la Hesiod încoace, au devenit domeniu nestingherit al șerpilor, șoarecilor și păianjenilor, în așteptarea unei *restructurări* mai mult sau mai puțin de vacanță, arhetipurile regionale ale arhitecturii spontane; care pretutindeni, în felul

Scanned with OKEN Scanner

specific fiecărui ţinut în parte, precum în rurala aşezare din Pădurea Neagră despre care vorbeşte Heidegger, *i-au prefigurat diferitelor vîrste ale vieţii amprenta drumului lor de-a lungul timpului* [13].

Nici o uimire, aşadar, dacă în oraşul lui Prometeu, unde timpul este socotit un proces ireversibil, chiar şi arta este redusă la o simplă producţie pentru uz şi consum, ca şi periodizarea vieţii omeneşti. Nu la întîmplare şi nici din capriciu specialiştii consacraţi unui *serviciu* cu *funcţia* de a cuantifica sănătatea şi viaţa cetăţenilor, au început să numească în jargonul lor birocratic oamenii încă nenăscuţi drept *produse de concepţie*. Iar pentru a diminua numărul celor vii, sau cel puţin de a-l împiedica să crească, diminuînd, cum spune Bentham, *durerea* — redusă la disconfort socio-economic — şi *amplificînd* plăcerea, care constă în *bunăstare* socio-economică pentru acele produse de concepţie, permit să se scurteze procesul de la *producţie* la *consum*, întrucît aşa cere „the greatest happiness of the greatest number".

Va trebui acum să ne îndreptăm meditaţia şi cercetările, pe care în mod necesar trebuie s-o sprijine, spre problema categoriilor gîndirii ca forme transcendentale ale fiinţei, precum şi spre modalităţile lor de raportare reciprocă, mai cu seamă în ceea ce priveşte categoriile supreme de Adevăr şi Bine. O tematică pe care e de ajuns s-o enunţi pentru a-ţi da seama cît de lung şi de inaccesibil este drumul ce-l are de străbătut cel ce vrea să se lămurească, trebuind să reflecteze în mod critic, ca să nu spunem altfel, asupra conceptelor de „Util" şi de „Vital" ale lui Croce, cu tot frămîntatul complex exegetic pretins de acest aspect al filosofiei crociene, din cauza dificilelor sugestii [14] conţinute în ea, precum şi asupra „sentimentului" din *Filosofia artei* a lui Gentile; ori, bineînţeles, asupra celui precategorial şi antepredicativ al lui Husserl.

Sînt întrebări pe care deocamdată e mai bine să le lăsăm suspendate. Un răspuns plauzibil, deşi nu exhaustiv, am putea să-l dăm numai după călătoria pe care acum nu putem să nu o

Scanned with OKEN Scanner

întreprindem: călătoria goetheană la „Mume", acea coborîre care este totodată și o înălțare, la care orice filosof este constrîns, mai devreme sau mai tîrziu, de incitarea subînțeleasă din epigraf la orice tratare speculativă: „Versinke doch! Ich könnt auch sagen: Steige!". „Scufundă-te, dar! Și aș putea spune: Înalță-te!"[15].

NOTE

1 John Ruskin, *Lectures of Art*, Londra, 1904, p. 142.

2 Pentru completarea și ilustrarea binecunoscutelor paragrafe care expun în *Manifest* caracterul contradictoriu al dialecticii marelui oraș industrial, trebuie să ținem seama de demonstrațiile lui Marx din *Manuscrisele economico-filosofice din 1844* — muncitorul marelui oraș industrial este omul ajuns să locuiască în peșteri, „unde aerul este însă stricat de răsuflarea rău-mirositoare și pestilențială a civilizației" (trad. lui Norberto Bobbio, Einaudi, Torino, 1949, p. 138) — și de cele ale lui Engels, 1845: „Un oraș ca Londra, unde poți să mergi ore în șir fără să ajungi la capăt, fără să întîlnești nici cel mai mic semn care să te facă să presupui vecinătatea naturii, a peisajului, este desigur ceva deosebit"; „Această imensă concentrare, această aglomerare urbană de două milioane și jumătate de locuitori într-un punct a mărit de o sută de ori forța acestor două milioane și jumătate"; care, pe de altă parte, „au trebuit să sacrifice partea cea mai bună a umanității lor pentru a înfăptui toate acele miracole ale civilizației de care este plin orașul lor" (din *Condiția clasei muncitoare în Anglia*, în Francoise Choay, *La città. Utopie e realtà*, trad. de Paola Ponis, Einaudi, Torino, 1973, vol. I, p. 191—192).

3 *Construire, abitare, pensare* (1951), în: Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, trad. de Gianni Vattimo, Mursia, Milano, 1976, p. 100.

4 A se citi caracterizarea făcută civilizației productiviste ca civilizație hedonist-tehnologică de Peter Kende, economist, profesor universitar cu mare autoritate în Franța, dar practic necunoscut în Italia: „. . .forța civilizației bazate pe producție, ca și marea sa putere de seducție, provin din sinteza pe care aceasta o realizează între anumite aspirații hedoniste și prometeice și imensele virtualități ale unei cunoașteri tehnice definitiv dobîndite. . ." — *La crisi della civiltà produttivistica*, trad. de Adriana Crespi Bortolini, Rusconi, Milano, 1973, p. 272.

5 Martin Heidegger, loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

6 *Ibidem*, p. 136.

7 „Cum de putem tolera să vedem zone și zone întregi din cîmpie batjocorite și distruse, netezite și golite din cauza raționalității operațiunilor edilitare și înlocuite de către un planificator cu sute de unități de locuit insipide și neînsemnate, care nu se vor ridica niciodată la rangul unei comunități, și să vedem nenumărați stîlpi de telegraf ridicați în locul copacilor doborîți prostește?“ — Walter Gropius, *Architettura integrata* (1955), trad. de Renato Pedio, Il Saggiatore, Milano, 1963, p. 9. În mod evident referirea la *micile unități de locuit* trebuie situată în contextul poeticii profesate de Gropius și în același timp poate fi suprimată ca neesențială din profesiunea sa *estetică*, revendicînd frumusețea ca atare.

8 Johan Huzinga, *Lo scempio del mondo*, trad. de Ervino Pocar, cit., p. 73.

9 Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hachette, Paris, 1904, p. 87.

10 Piet Mondrian, *Pura arte plastica*, trad. în: Ottavio Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Nerri Pozza, Veneția, 1956, p. 179. Această pagină a perioadei americane a lui Mondrian denotă o suprapunere a motivelor din Dewey (plăcerea estetică înțeleasă ca *balance of feeling*-echilibru de simțire) peste antroposofismul lui Steiner de care Mondrian pare să se fi apropiat plecînd, în artă, de la purismul de origine aniconico-calvinistă. Asupra contribuției pragmatismului lui James și Dewey, dar mai cu seamă al lui Dewey, la conceptul modern de *moarte* sau *sfîrșit al artei* (care trebuie înțeles în sens opus celui care se poate deduce din lectura foarte cunoscută a lui Hegel, pentru care arta apune în filosofie, în timp ce pentru moderni însăși filosofia moare în praxisul tehno-social, în care arta se împrăștie, constituindu-se într-o metodologie a comunității) a se avea permanent în vedere ceea ce scria Alexander Dorner, motivîndu-și dedicația făcută pentru Dewey la cartea sa „*The way beyond „Art“* (1958): arta, cu istoria sa, estetica, muzeul, scrie Dorner „trebuie să devină energii capabile să transforme însăși viața; noi nu ne mai putem permite ca acestea să reprezinte un obstacol în calea afirmării conceptului de capacitate de autotransformare totală a vieții, așa cum a fost în trecut“; *Il supreamento dell'„arte“*, trad. de Enrico Fubini și Luciano Fabbri, Adelphi, Milano, 1964, p. 11. A se citi și afirmația preliminară a lui Dewey, prefațator al cărții lui Dorner: „Curentele de gîndire care astăzi sînt tipic «moderne» s-au afirmat ca o cercetare a mișcării pe sub și peste ceea ce, potrivit aparenței și limbajului nostru obișnuit, este fix și dincolo de orice nesiguranță“ *(ibidem*, p. XII*)*.

Scanned with OKEN Scanner

11 Dimitri Ivanovici Pisarev, *Distrugerea esteticii*, V, în: *La grande stagione della critica letteraria russa*, sub îngrijirea lui Lorenzo Pacini, Lerici, Milano, 1962, p. 46 —470.

12 *Ibidem*, p. 458. În legătură cu moartea socială a artei în teoriile şi experienţele avangardei ruso-sovietice, în special ca moarte a artei în oraş, corelativă cu sfîrşitul oraşului-operă de artă, a se vedea consideraţiile lui Mario Perniola, în *L'Alienazione artistica*, Mursia, Milano, 1971, p. 246 şi urm.: „În primii ani ai revoluţiei, evoluţiile cele mai interesante ale avangardei s-au îndreptat către *realizarea practică a artei*... O astfel de direcţie îmbracă două orientări distincte: *arta pentru străzi şi construcţia noii vieţi*. Textul *Decretului nr. 1 asupra democratizării artelor* al lui Maiakovski, Kamenski şi Burliuk este cea mai bună teoretizare a primului: acesta propune o *literatură de de arie restrînsă* şi o *pictură de piaţă*... Asemenea literaturii de arie restrînsă, pictura de piaţă, care se exprimă iniţial în manifestul mural, refuză eternitatea operei de artă, desăvîrşirea ei: aceasta este efemeră, ia naştere dintr-o situaţie unică şi specifică şi evoluează o dată cu aceasta; refuză statutul privilegiat, care, începînd cu Renaşterea, deosebeşte tabloul de celelalte obiecte. Ea este în mod esenţial ambientul, *l'environnement*, al vieţii descătuşate". Este foarte justă afirmaţia lui Perniola: „Este fundamental greşit să se considere funcţionalismul ca o realizare practică a artei: acesta reprezintă mai curînd opresiunea sa totală" *(L'Alienazione artistica*, cit., p. 259*)*. De lucrul acesta putem să ne dăm seama noi, astăzi, în schimb maeştrii şi promotorii arhitecturii funcţionale îşi propuneau *realizarea practică a artei*, cum spune Perniola: o realizare pe care o putem asimila numai a posteriori cu realizarea marxistă a filosofiei ca depăşire şi finalitate a filosofiei însăşi. *La realizarea artei*, şi nu la suprimarea ei, se gîndea însă Gropius încă din 1955, pe cînd critica *noile cartiere*, care indiferent de cît ar fi de *plăcute* casele care le alcătuiesc şi oricît ar putea fi considerate *admirabile realizări sub aspect economic*, conferă oraşului doar şiruri de case: lipsite de „stimulentul care ar fi putut să fie dat doar de acei factori intangibili de frumuseţe creatoare în proiectare, şi de concepţie totală, care conferă vieţii valoarea sa cea mai profundă şi pentru care trecutul ne-a oferit splendide exemple de unitate" (Walter Gropius, *Architettura integrata*, cit., p. 208).

13 *Costruire abitare pensare*, în *Sagi e discorsi*, cit., p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

14 A se vedea foarte lucida actualizare a problemei realizată de Gennaro Sasso, în studiul său fundamental *Benedetto Croce — La nascita della dialettica*, Morano, Napoli, 1975, p. 491: „Acţiune complexă a ideilor care caracterizează istoria conceptuală a utilului îşi are rădăcinile în oscilaţia care se defineşte, în gîndirea lui Croce, între utilitatea înţeleasă ca expresie imediată a elementarelor pasiuni economice şi utilizarea înţeleasă ca sacrificiu al acelor pasiuni în vederea unor mai largi iniţiative...".

15 *Faust*, p. II, a I, v. 6274.

Scanned with OKEN Scanner

O ADNOTARE MAI MULT SAU MAI PUȚIN AUTOBIOGRAFICĂ

A sosit poate momentul, acum la încheiere, să spun pentru uzul cititorilor cîte ceva din ceea ce aș putea numi, parafrazîndu-l pe Coleridge, „Schițe biografice ale vieții și opiniilor mele filosofice": începînd cu referirea la estetica atît de diferită a orașelor din adolescența și din prima mea tinerețe pentru a nu mai vorbi de copilăria mea, a cărei amintire este legată de două orașe care puteau să fie străbătute pe jos de la un capăt la altul, de la răsăritul pînă la apusul soarelui. Dintre ele, unul, acela unde m-am născut și am trăit, cu unele întreruperi mai scurte sau mai lungi, pînă pe la vîrsta de 20 de ani, îmi stăruie în memorie precum Combray-ul lui Proust, chiar dacă bisericile sale nu treceau, ca datare istorico-artistică, dincolo de manierism și baroc; și deși în acel oraș casele mediteraneene, din var și pietriș, nu erau, ca în Illiers-Combray, *cu acoperișuri triunghiulare cu umbrele coborînd peste ele*, totuși orașul se deschidea în toate direcțiile, fiecare cu o priveliște anume, cu toate că ele nu se înfățișau nici ca șesuri, nici nu mărgineau vreun rău, precum cele *dinspre partea familiei Guermantes și a familiei Méséglise*.

Poate că (Illiers îl cunosc numai din imagini, așa cum era pe vremea lui Proust) orașul din *Du coté de chez Swann* a devenit și el azi *centrul istoric* al unui aglomerat urban înțesat cu blocuri, precum cele care mă împiedică să recunosc Cal-

Scanned with OKEN Scanner

tanissetta mea natală, sau pe celălalt oraș al copilăriei mele, Agrigento, care se numea pe atunci Girgenti: al cărui bulevard principal, ce trecea printre două fațade pompoase și roșietice— — denumite Porta di Ponte — și pornea de la piața plină de copaci, elogiată de Erckhard Peterich în cartea sa despre Sicilia; piața aceea constituind un nod de legătură dintre cartierul de locuințe și bulevardul deschis spre zona arheologică — *Promenada* prin definiție — și, de cealaltă parte, zona municipală, prostește urbanizată în anii *dezvoltării*. Lărgindu-se din cînd în cînd în preajma bisericilor medievale, mai mult sau mai puțin transformate în epoca barocă, strada mare avea pe o latură scări sau ulicioare întortocheate (pe una dintre ele se ridica o mănăstire cu ferestrele ogivale refăcute) care duceau pe diferite trasee pînă la catedrală, situată deasupra orașului și a cîmpurilor din interior, iar către acele scări și ulicioare veneau altele, de pe partea opusă a străzii principale: a căror întunecime se lumina, spre capăt, cu o fîșie de mare, precedată de coloanele dorice ale cîte unui templu dominînd verdele vesel al văii. Marea, templele, întreaga cîmpie în veșmînt sărbătoresc, pe atunci lipsite de prezența betonului, se înfățișau amplu privirii, la capătul de sus al străzii principale, în piața-belvedere numită atunci Atenea (astăzi însă sufocată, ca peste tot, de stupiditatea trufașă a blocurilor); acolo se înalță sediul neoclasicizant din secolul al XIX-lea al unui circ, ai cărui ctitori auziseră poate vorbindu-se de cel londonez, Athenaeum Club, construit de Decimus Burton în 1830.

Ca să filosofez despre oraș, am fost așadar îmboldit de metamorfoza, îndurată ca o traumă existențială, metamorfoză încă în desfășurare, care în ultimii 30 de ani, cu o vertiginoasă creștere de viteză, a făcut ca orașele să devină cu neputință de deosebit unul de altul; identice între ele, așa cum sînt identice între ele construcțiile, străzile care se aseamănă în așa măsură prin volumetrie, prin traseu, prin alinierea cutiilor de

Scanned with OKEN Scanner

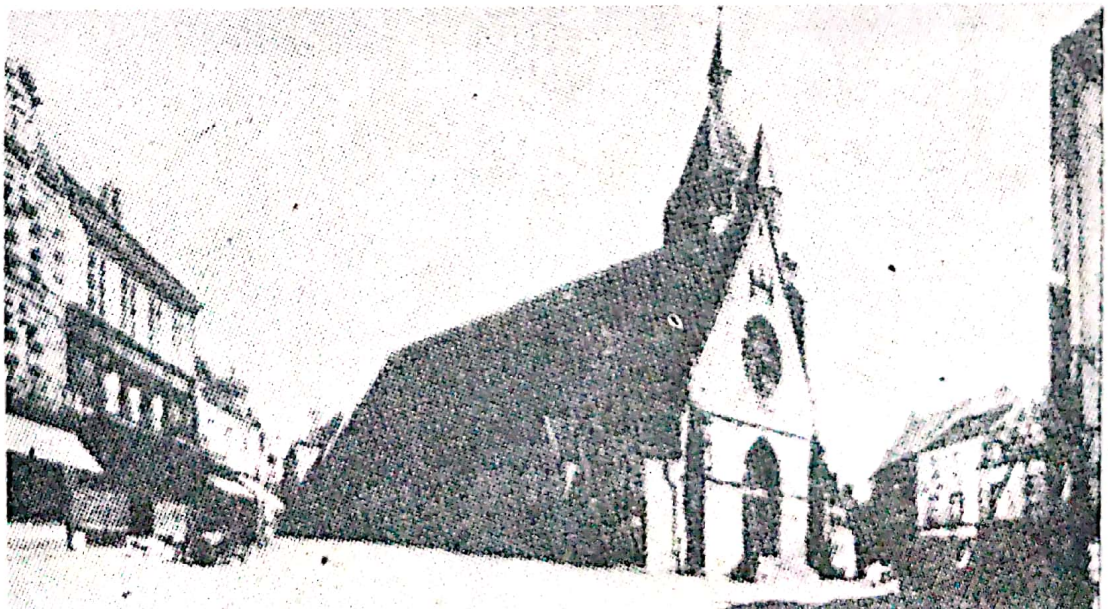
sticlă-beton-metal încît nu poți să-ți dai seama unde te afli; dacă nu te refugiezi în așa-numitele centre istorice, asaltate pînă mai ieri de trafic, cu întregul său zgomot asurzitor, iar astăzi pustii la anumite ore. Asupra destinației acestora, discuțiile nu încetează de ani de zile, dar nu mi se pare că au fost în stare de ceva administratorii publici, de diferite nuanțe politice și, o dată cu ei, nici urbaniștii de toate orientările și inginerii *de trafic*, cum se numesc astăzi. Am spus că nu-mi mai recunosc orașul natal, după cum nu recunosc Parisul sau Londra, de cînd s-a schimbat ceea ce ei numesc *the sky-line* al orașelor lor, dar pe care eu aș prefera să-l numesc *profil volumetric*; și dealtfel nu este mare deosebire între periferia orașelor Praga sau Bologna, nici între Kaiserstrasse din Frankfurt, atunci cînd cineva pătrunde pe ea venind de la gară (rămasă *unde era* și *cum era*, cu întreaga sa emfază specifică secolului al XIX-lea, devenită astăzi patetică), și străzile cu care ne întîmpină la sosire Padova sau Verona.

Zi de zi am văzut, prin urmare, cum se decolorează și se pulverizează multiplul-variat al orașelor care, devenind identice între ele, au pierdut identitatea în sine și pentru sine și, o dată cu ea, individualitatea care făcea din aceste orașe subiecte ale unor judecăți estetice. Într-o asemenea măsură, încît a fost nevoie uneori să fac serioase eforturi de memorie pentru a hotărî dacă mă aflu la Padova, pe *artera* care uzurpă numele de riviera Titus Livius (în amintirile mele nici măcar foarte îndepărtate aceasta strălucea prin culorile de smarald și malahit ale apelor care o înveseleau), și nu în apropierea unor insipide porticuri de ciment de la Palermo, despre care nu înțelegi de ce au fost făcute acolo, nu departe de chioșcurile din Piața Verdi, delicate mărturii rămase în viață, opere ale lui Ernesto Basile, din ultimul anotimp estetic palermitan, numit Liberty. Dacă frumusețea înseamnă armonie, unitate a varietății și identitate a diversității, neexcluzînd eventualele disonanțe care o pun și mai bine în

Scanned with OKEN Scanner

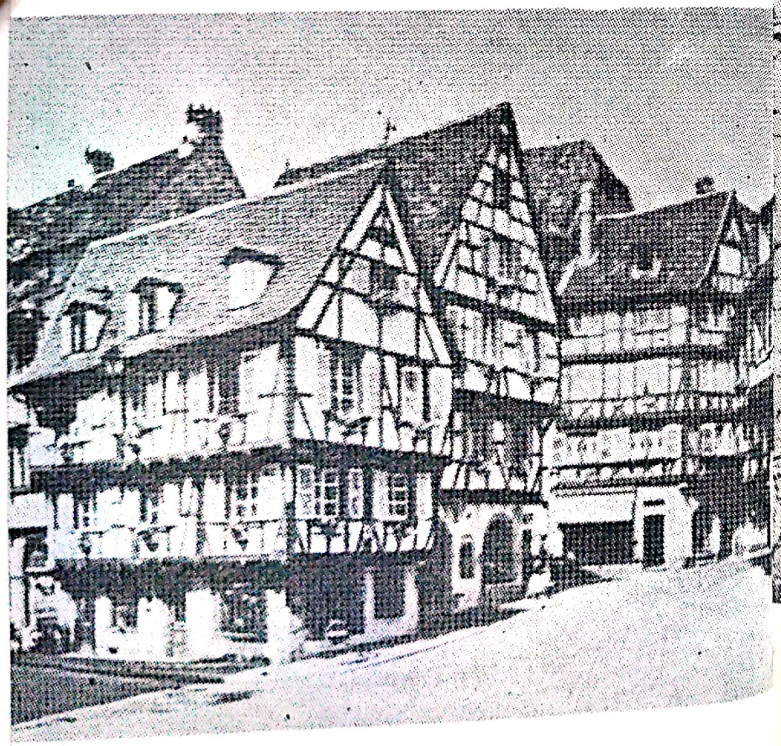
1

2



3

Scanned with OKEN Scanner



6

Scanned with OKEN Scanner

7

8

10,11

12

Scanned with OKEN Scanner

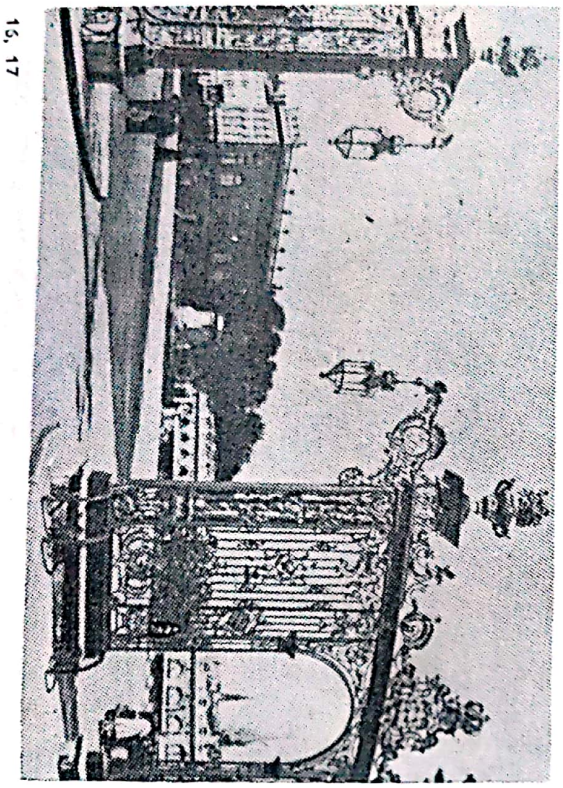
13

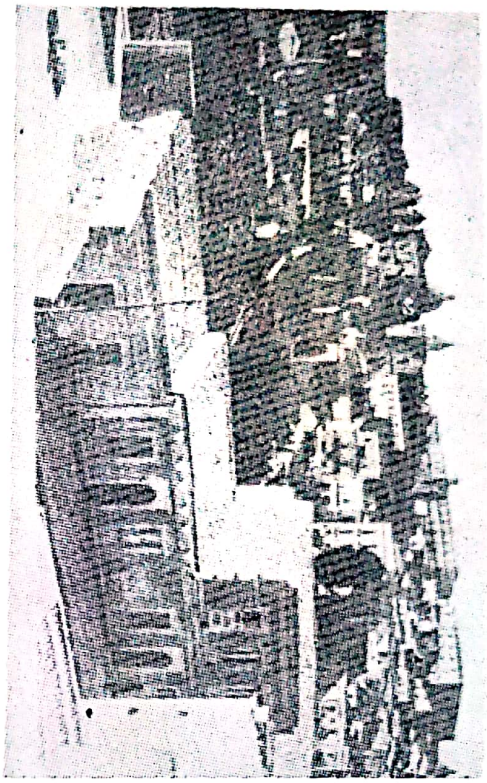
14

15

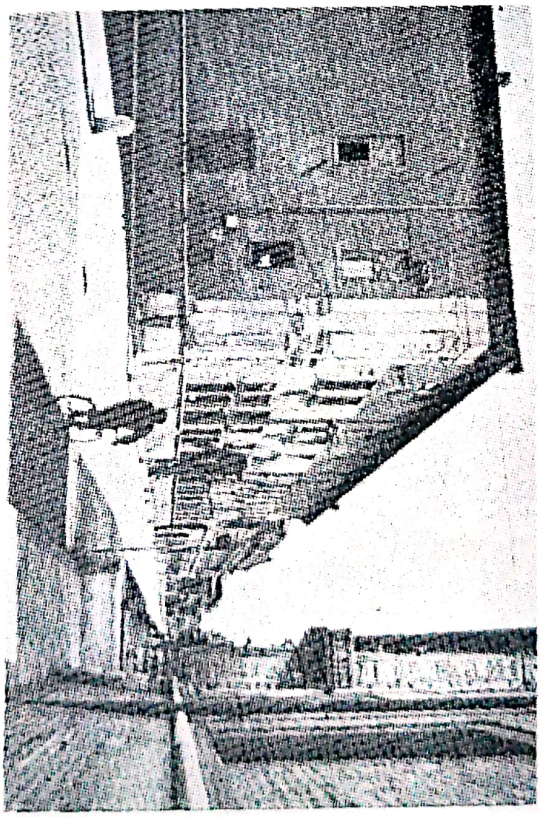
Scanned with OKEN Scanner

16, 17





18, 19



Scanned with OKEN Scanner

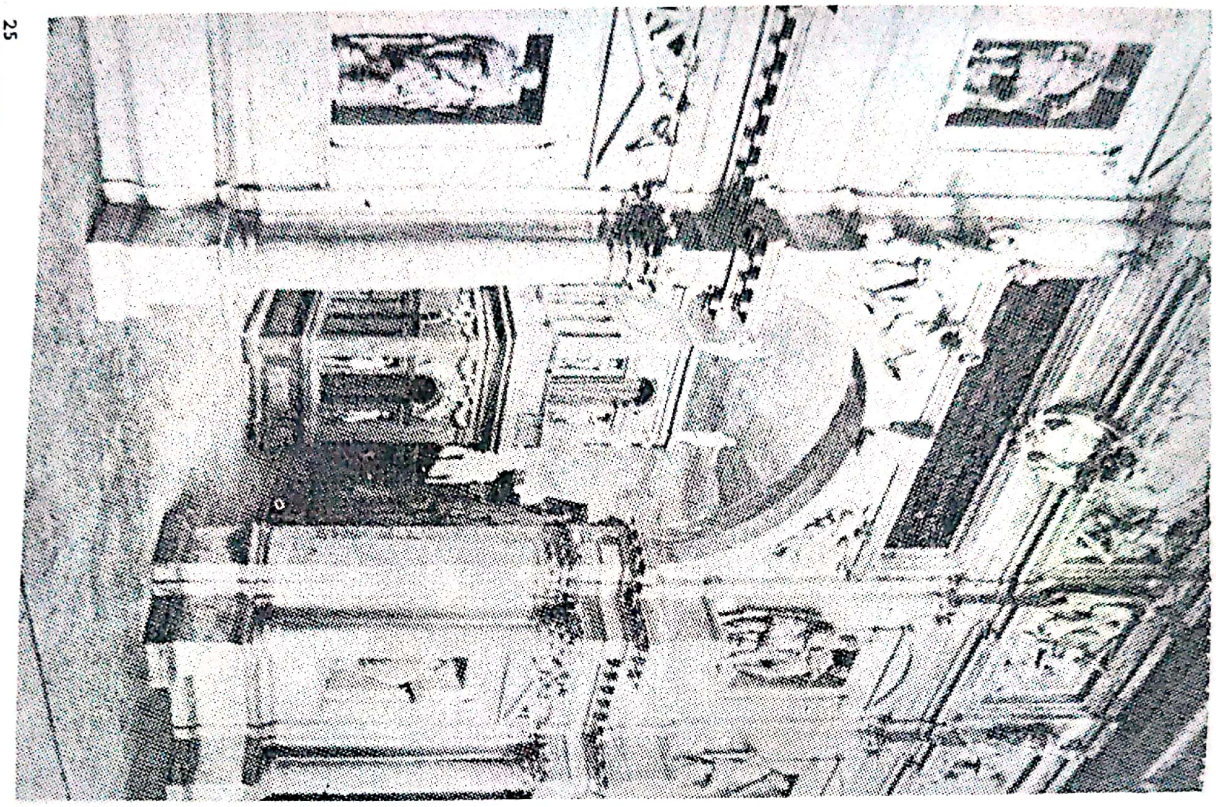
20

22, 23, 24

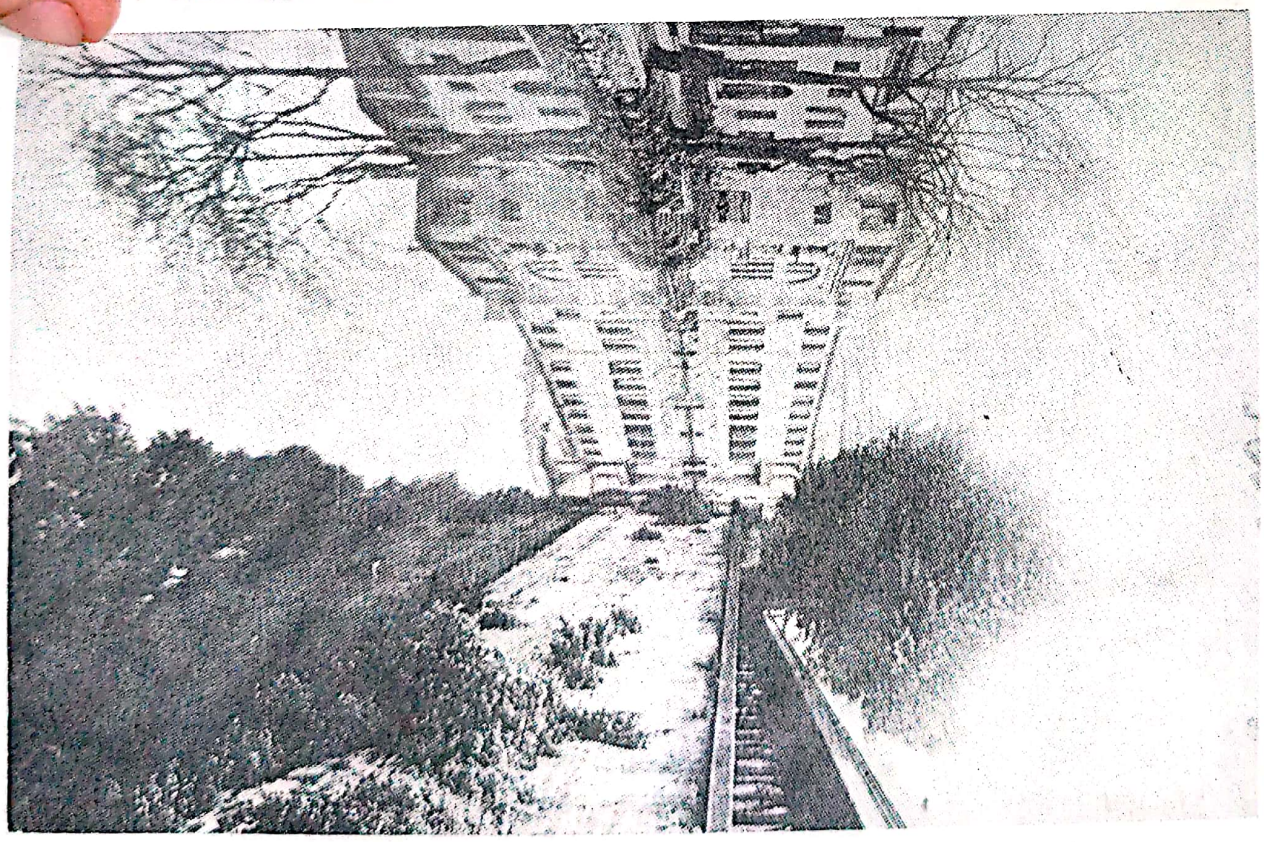
21

Scanned with OKEN Scanner

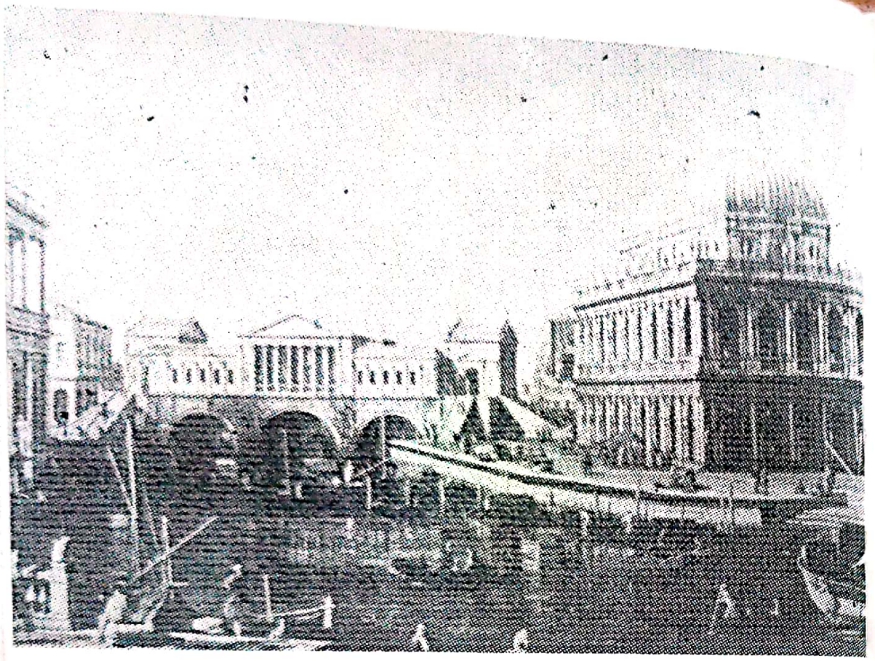
25



27

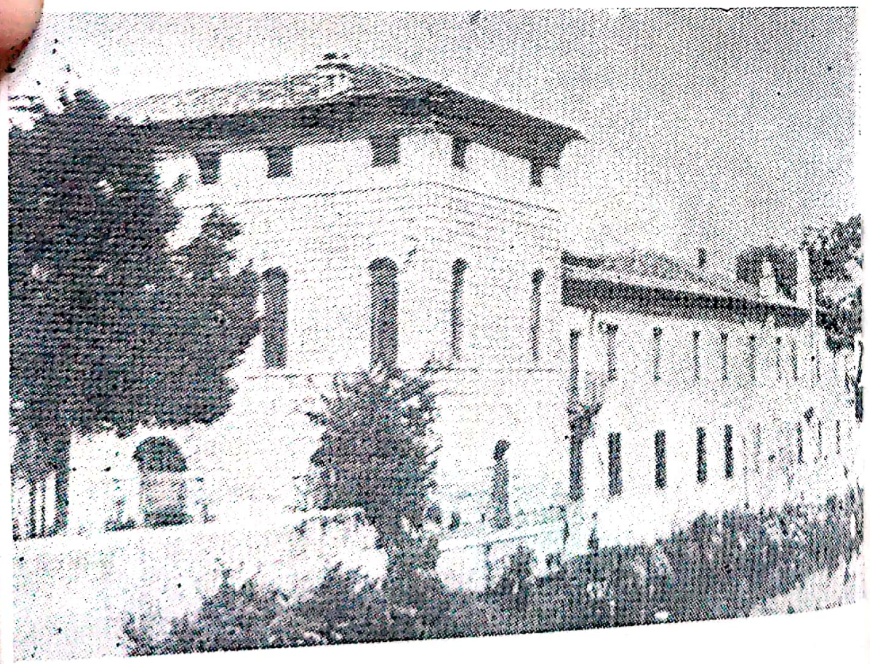


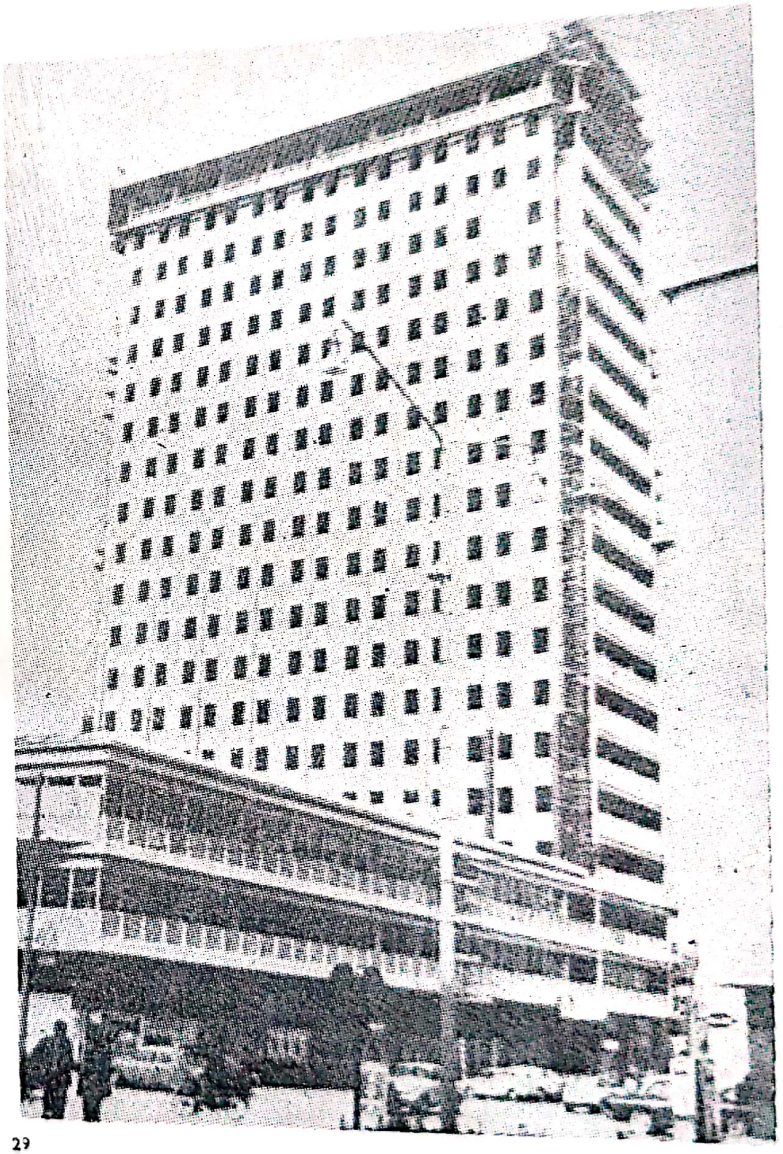
Scanned with OKEN Scanner



26

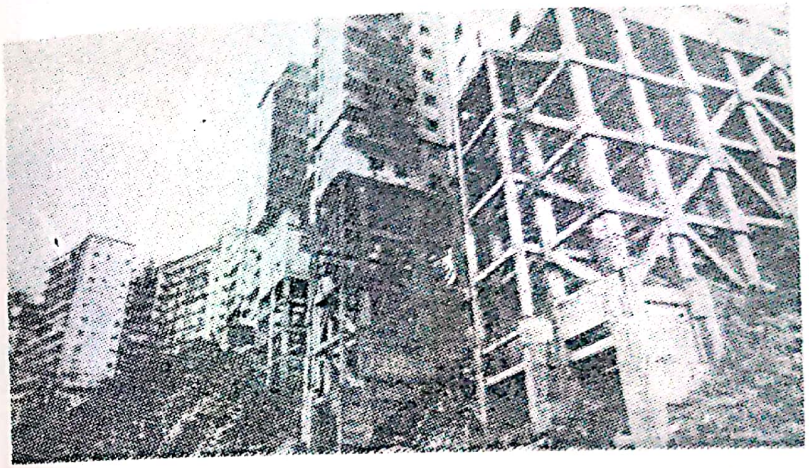
28





29

Scanned with OKEN Scanner



33

←
30, 31, 32

34

Scanned with OKEN Scanner

35 36

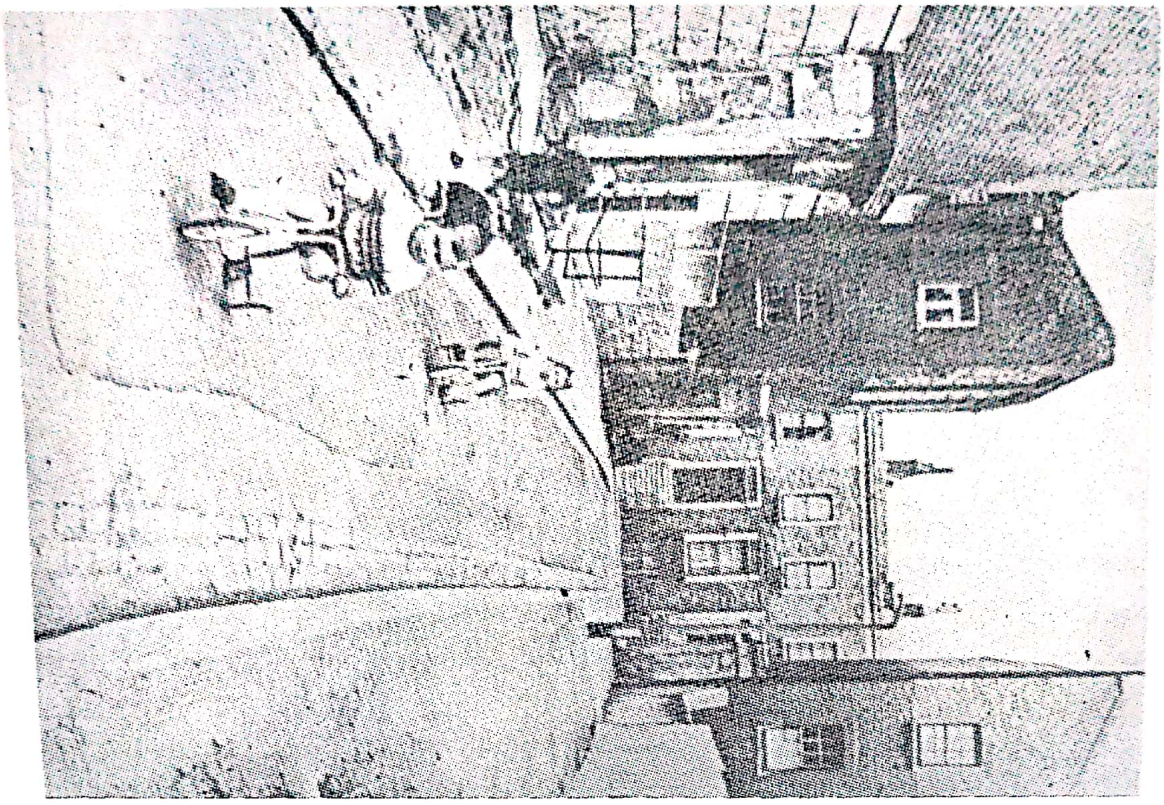
37

Scanned with OKEN Scanner

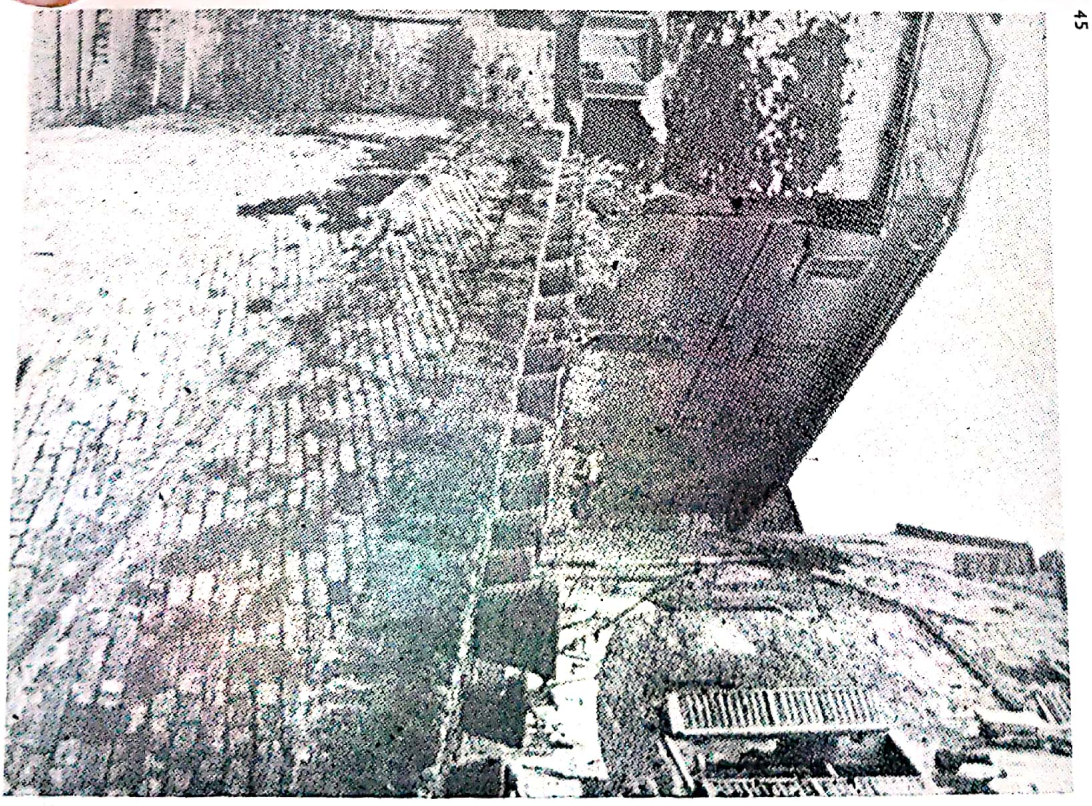
38, 39, 40

Scanned with OKEN Scanner

44



45



Scanned with OKEN Scanner

46

47

48

Scanned with OKEN Scanner

49

50

51

Scanned with OKEN Scanner

52

53

54

Scanned with OKEN Scanner

55

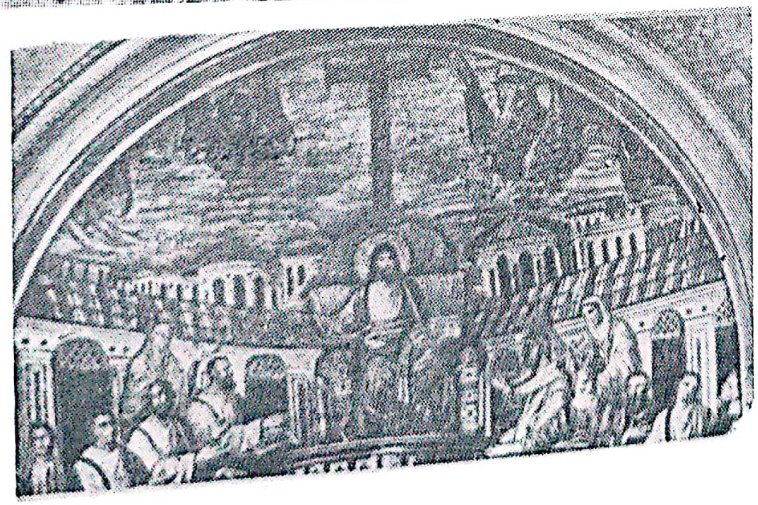
56, 57

Scanned with OKEN Scanner

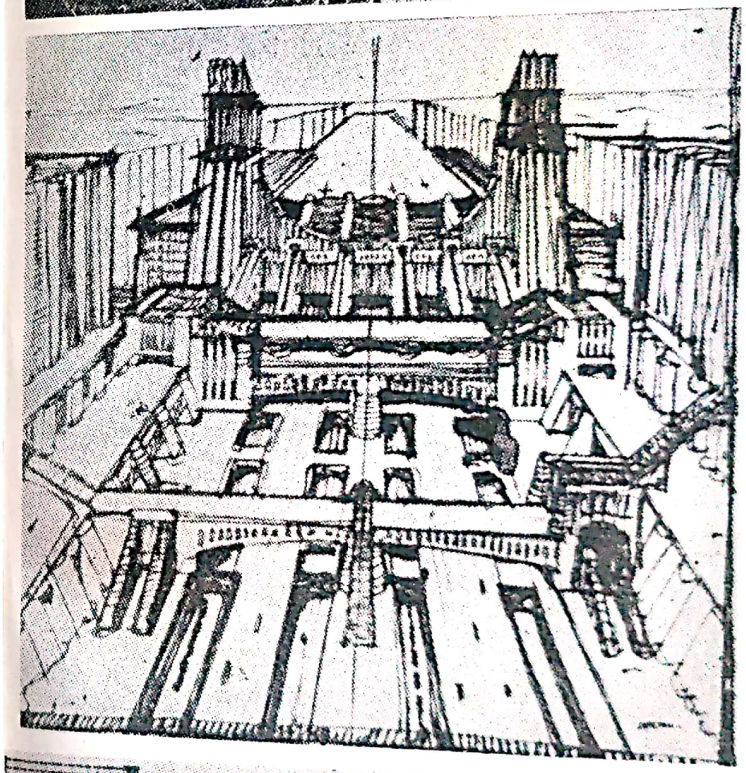
58, 59

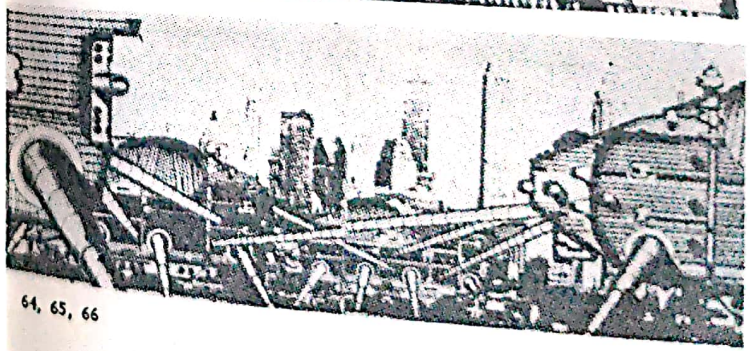
60, 61

Scanned with OKEN Scanner



62, 63



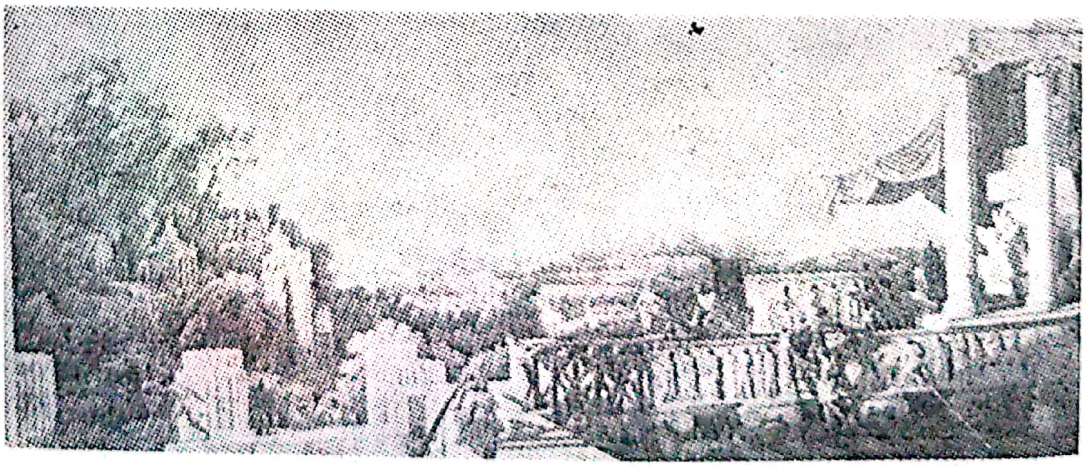


64, 65, 66

Scanned with OKEN Scanner

67

68



Scanned with OKEN Scanner

valoare, cum putem atunci să vorbim despre frumuseţe cînd *standardizarea*, interzicînd orice varietate, identifică ceea ce este multiplu şi multiplică identicul? Din punctul de vedere al standardizării, este valabil şi în estetică ceea ce spunea Ortega y Gasset în *Revolta maselor*, către sfîrşitul primului capitol, într-o frază care nu ştiu din ce cauză lipseşte din traducerea italiană: „Ser diferente es indecente" *(Este indecent să fii diferit de alţii)*.

În viaţa cercetătorilor se întîmplă totuşi uneori coincidenţe ciudate. În 1970 aveam pe masa mea un volum de studii asupra istoriei filosofiei *(Studien zur Philosophiegeschichte)*, tipărit la Köln în 1961, volum al cărui autor era Heinz Heimsoeth, care în anii dinaintea primului război mondial fusese discipol atît al lui Ortega, cît şi al lui Nicolai Hartmann şi Ladislaw Tatarkiewicz, la şcoala din Marburg, faimoasă pe atunci datorită unor maeştri de talia lui Windelband sau Hermann Cohen. Primul dintre studiile lui Heimsoeth adunate în cartea menţionată, intitulat *Leibniz, Weltanschauung als Ursprung seiner Gedankenwelt* (Leibniz, vizunea despre lume ca origine a universului său speculativ), rezuma cum nu se poate mai bine spiritul filosofiei leibniziene. Şi în vremea aceea mi-a plăcut această coincidenţă, mie, cititor care sufeream din cauza *standardizării* prin care oraşele deveneau identice între ele, întrucît masificarea le făcea identice transformînd în numere indivizii din oraşe, tocmai pentru că — şi voi repeta un enunţ rezumativ pe care l-a oferit în această privinţă Heimsoeth — în filosofia leibniziană *pluralitatea sufletelor nu este o simplă multitudine, o masă* („nich bloss numerische Menge"): *fiecare* fiind *singular* („Jedes einzelne"), *un* „*unicum*" („ein Enziges") *în esenţa şi valoarea sa*. Îmi permit aşadar să caut într-o regîndire critică a metafizicii leibniziene lămurirea motivelor de fond datorită cărora nu pot să accept oraşul *modern*, serializat şi serializant, masificat şi masificant. Acel oraş în care omul este *socializat* în sensul folosit

Scanned with OKEN Scanner

de Ortega într-un eseu din 1920, intitulat chiar *Socializarea omului* (Socialización del hombre), care este în mare parte citat în nota traducerii italiene a lucrării *Revolta maselor*. Este oraşul în care *strada pătrunde în colţul nostru intim, îl îneacă şi îl invadează cu rumoarea publică*. Nu este nici o diferenţă, adaug eu, între zgomotul vehiculelor, al reclamelor publicitare , sloganurile demonstranţilor, pe de o parte, şi vacarmul pe care îl face astăzi *cultura efemerului*, pe de altă parte; fiind vorba tot despre *strada mare* şi despre *plazuela* (mica piaţă), ambele *făcînd acelaşi tărăboi anonim care străbate pereţii casei*. Şi oare nu pe bună dreptate au reproşat atîţia teoreticieni arhitecturii serializante şi urbanisticii masificatoare faptul că au abolit acea *privacy* familială datorită marilor pereţi din sticlă? O abolire, în oraşele-standard, a acelei *privacy* în care „las horas largas y lentas de interior", *orele lungi şi lente din intimitate*, îi îngăduiau omului *cristalizarea acelei părţi din sine însuşi, cea particulară, nu publică*, „cu uşurinţă antipublică"; întrucît numai libertatea de a prezerva şi a cristaliza ceea ce fiecare are în sine *antipublic* (iar aceasta garantează *verticalitatea* sa de fiinţă gînditoare) poate să legitimeze pentru om partea *publică* înţeleasă ca o completare şi o prelungire a individualităţii: ca o opţiune absolut liberă, şi nu ca o negare restrictivă, prin sufocarea individualităţii particulare în „bloss numerische Menge", în *multitudinea pur numerică*

Leibniz şi Ortega sînt, trebuie să recunoaştem, repere dintre cele mai potrivite într-o expunere despre Oraş. Dar lectura din Leibniz m-a ajutat să înţeleg idealurile estetice ale stilurilor baroc şi rococo în măsura în care atît unul, cît şi celălalt, se bazează în mod diferit pe ideea de frumuseţe ca armonie a multiplului-variat, condamnat astăzi la moarte de standardizarea arhitectonică. Cît despre Ortega, presupun că unele consideraţii istorice ale sale asupra arhitecturii şi urbanismului în oraşele europene au surprins pe unii dintre cititorii mei; într-atît de mult par a fi scrise — pentru

Scanned with OKEN Scanner

a folosi în mod arbitrar un termen din muzică— în contrapunct cu expunerile istoriografice care glorifică în arhitectura standardizată lipsa unor elemente de separaţie dintre interior şi exterior şi a multiplelor forme de ambient în interior, ca urmare a pereţilor din sticlă socializanţi, ce elimină intimitatea. „O diagramă ar putea demonstra evoluţia privitoare la grosimea zidurilor din Evul mediu pînă în zilele noastre. În secolul al XIV-lea, casa era o fortăreaţă. Astăzi este un stup de cărămidă: casa este ea însăşi un oraş, ai cărei pereţi sînt despărţituri subţiri care abia dacă ne separă de stradă. În secolul al XVIII-lea casele mai erau încă spaţioase. Oamenii trăiau în ele cea mai mare parte a zilei, într-o singurătate adăpostită şi apărată...“ [1]. Şi imediat după aceea Ortega pune lipsa de individualitate a vieţii în Europa în legătură cu procesul prin care casa se deschide şi parcă se dizolvă tot mai mult: iar împreună cu casa este în curs de dispariţie individualitatea oraşelor care unificau în sine locuinţele, edificiile publice, locaşurile de cult. Pînă în secolul al XVIII-lea, adesea această unitate era protejată de un brîu de ziduri fortificate, care erau prin ele însele, la rîndul lor, opere de artă, fiind aproape o pecete a individualităţii citadine şi anume a acelei individualităţi zădărnicite de *urbanizarea totală*, în acelaşi fel în care casa, devenită „poroasă“, *permeabilă*, cultura de masă şi mai înainte mijloacele de informare în masă au pulverizat ceea ce mai rămăsese din istoria Europei ca „educaţie şi formare a individualităţii.“ În oraşul *împărţit în zone*, operaţiune realizată de arhitectura serializantă, edificiile istorice sînt reduse la centre sociale, carapace golite, iar grădinile şi parcurile sînt transformate în *spaţii deschise pentru mase.* Consider că se poate, ba chiar trebuie, să fie răsturnată argumentaţia lui Ortega, scoţînd în evidenţă *nu* care, ci cîte sînt afirmaţiile sale: întrucît scopul oraşului rămas dezindividualizat şi lipsit de imagine distinctă, potrivit intenţiilor constructorilor săi, este de a face în aşa fel încît pentru oamenii care locuiesc

Scanned with OKEN Scanner

în el viața *să nu capete o formă individuală*, așa după cum individualizat din punct de vedere formal era, în orașele încă nenivelate și neraționalizate, aspectul exterior al construcțiilor, și nu mai puțin dispunerea lor internă, indiferent care a fost scopul lor. De asemenea individualizat, în delineamentul său, era modul de trasare a străzilor; și individualizată din punct de vedere simbolic era și configurația piețelor. Intenția nedisimulată a urbanisticii standardizatoare, strîns legată de acel *International Style* arhitectonic, era într-adevăr ca în ea să devină imposibil să se scrie, așa cum o făcea Ortega, că fiecare om în viață trebuie să se simtă unic „atît în bucurie, cît și în datorie sau în durere" potrivit acelui „pur adevăr transcendental cu privire la viața umană", care se identifică pentru fiecare în conștiința *unicității*, *a exclusivității destinului pe care fiecare îl are numai pentru sine* [2].

Orașele noastre sînt în schimb adevărate agregate de servicii și de funcțiuni: despărțite din punct de vedere rațional în zone care nu comunică între ele, decît din punct de vedere material, prin alăturare spațială și conexiuni de funcționalitate; zone în jurul cărora se îmgrămădesc ghetourile, diferențiate la rîndul lor potrivit ocupațiilor și disponibilităților economice ale celor care sînt sortiți să trăiască în ele. Tot ghetouri sînt și dormitoarele pentru săraci sau aproape săraci sau *reședințele* pentru cei bogați sau aproape bogați — și în aceste locuințe oamenii sînt sechestrați fiecare în propria *ființă socială*; care se definește mai cu seamă după ceea ce *face* fiecare reunit în mulțime, nu ceea ce *este fiecare*; indivizi destinați să se întîlnească numai la locurile de muncă, acestea fiind și terenurile de confruntare și de conflict, din care oamenii comuni sînt puși în umbră de ostilitatea reciprocă a funcțiilor cu care omul este în întregime identificat. „Handwerker siehst du, aber keine Menschen...", „Tu vezi muncitori, dar nu oameni...". Poate că în această invectivă a lui Hölderlin-Hyperion era o prevestire a ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

urbanistica rațională numește *zoning*, adică orașul tăiat în parcele, iar oamenii despărțiți după respectivele *funcții*. Și unde altundeva, dacă nu în orașele *zonificate*, putea să prindă rădăcini terorismul — care uită omul și nu cunoaște altceva decît „Herrn und Knechte", „domni și slugi", și după ce emite teorii *dialectice*, eventual comentînd teatrul *didactic* al lui Brecht, pune cu sînge rece în practică *aneantizarea* celor care, pentru teroriști, *nu sînt oameni*, *keine Menschen*, ci *dușmani de clasă*, *servitori ai stăpînilor?*

Nu întîmplător l-am numit pe Brecht. Ceea ce făcea Brecht cu o supremă inteligență, în timp ce netrebnicii săi continuatori și imitatori fac cu stîngăcie înfumurată, era să transforme în *funcție* chiar și teatrul, arta *reprezentativă* prin excelență, și poate tocmai aceasta explică succesul lui în orașele funcționaliste.

În orașul multiplu-variat, în care fiecare cetățean este *unic*, în sensul dat de Ortega, dramaturgia arată pe scenă o întîmplare *unică și exclusivă*. Hamlet, Macbeth, Otello... erau oglinzi în care fieare se recunoaștea. Și este necesar să ne reamintim încă o dată de Leibniz, în ale cărui scrieri *oglinda* și *teatrul* sînt metafore întotdeauna recurente, menite să ilustreze o filosofie pentru care orice singularitate este reprezentare a universalului. Dar atunci cînd omul este identificat fără nici o reticență cu funcția care, sărăcindu-l de *individualitatea* sa îl identifică în ceilalți, ca un număr de tombolă; cînd orașul în care trăiește l-a alungat într-un dormitor, nu importă dacă luxos sau mizerabil, în care stabilește relații doar cu oamenii care au aceleași ocupații cu ale sale, care au aceleași obișnuințe, nici mai mult nici mai puțin decît în locurile de muncă sau în cele în care se duce, potrivit mijloacelor de care dispune pentru acele extrem de obositoare *corvées* sociale numite *vacanțe;* cînd cultura hegemonică i-a arătat că durerea și dragostea ca sentimente individuale, care au fost întotdeauna subiecte al dramaturgiei și ale interpretărilor

Scanned with OKEN Scanner

sale scenice, nu pot fi altceva decît niște *spiritualiste* măști amăgitoare ale nevoilor materiale comune tuturor, identice pentru toți, prin urmare și ele masificabile, ca un subiect al revendicării colective; teatrul cel mai corespunzător va fi așadar tocmai acela care se va funcționaliza pe sine însuși, , redînd nu întîmplări individuale, ci exemplificări ale dialecticii sociale— în care se va recunoaște serialitatea spectatorilor masificați; în timp ce va fi copleșit tot mai mult ceea ce rămîne din unicitatea fiecăruia, astfel încît declamările și regia vor fi cu atît mai perfecte cu cît vor fi mai *alienante;* și cu atît mai mult vor sărăci personajul și actorul care îl interpretează de singularitatea sa individuală, capabilă să se bucure și să sufere individual și să oglindească, în propria plăcere și durere individuală, plăcerea și durerea *tuturor* în *unicitatea* fiecăruia.

Și locurile destinate reprezentării, din momentul în care aceasta a devenit funcțională din punct de vedere social, descătușează acea individualitate estetică, în interior, cît și în exterior, pentru care teatrul, finalizînd în sine reprezentativitatea, în mod diferit în funcție de epoci istorice și de culturi, era unul dintre punctele nodale în care se unifica, din punct de vedere estetic, multiplul-variat al orașelor; din care, pentru lumea antică, nu întîmplător au supraviețuit teatrele ca mărturie fundamentală și în anumite cazuri unică — Epidaur, Segesta, Siracusa, Tindari, Taormina — în timp ce pentru secolele Renașterii și după aceea, istoria teatrelor poate fi retrăită și ca o succesiune de idealuri estetice în care orașele finalizau din punct de vedere reprezentativ propria identitate individuală. Bunăoară Teatrul Olimpic din Vicenza, rezumînd ideea de frumusețe a orașului palladian, și teatrele italiene din epoca neoclasică: Scala, San Carlo. Și nu o să mai insistăm asupra teatralității atît de evidente a orașului baroc cu perspectivele și cu ceremonialurile sale publice și particulare.

Spații, nu *locuri*, iar ca *spații* teatrele pot de acum înainte să fie substituite de oricare alt

Scanned with OKEN Scanner

spațiu; în aer liber sau într-o incintă, după climă și anotimpuri — cu atît mai mult cu cît răsturnarea egalizării baroce a ficțiunii scenice cu viața reală, a ficțiunii scenice în mod funcționalist învălmășite cu viața petrecută pe străzi și în piețe, abolește pînă și exigența unui spațiu adaptat; iar *efemerul*, avînd funcția de a aduna și a masifica oamenii, de a-i *socializa*, în sensul dat de Ortega; „No se deja al hombre un rincón de retiro de soledad con sigo", „Nu se lasă omului nici un colțișor unde ar putea să se refugieze, să rămînă singur cu el însuși" — cu pretextul caracterului spectacular al pieții — ascunde adesea înfățișarea individuală a piețelor și a străzilor și o dată cu aceasta multiplul variat al orașului.

Dacă știm să-l citim pe Ortega putem învăța multe lucruri chiar și atunci cînd dorim să studiem filosofic estetica *orașului*, pentru a încerca să înțelegem în ce sens și datorită căror motive *orașele* și-au pierdut sau sînt pe cale să-și piardă frumusețea. Ce altceva ar mai putea să facă un filosof decît să încerce să înțeleagă? Altora le revine sarcina de a acționa — după ce l-au citit și l-au ascultat pe filosof — pentru a *schimba lumea* în acord sau în dezacord cu interpretările despre lume ale omului meditației. Astfel încît, dacă îl citim pe Ortega, cel care în 1930 reflecta asupra unei teme aflată astăzi la ordinea zilei, respectiv aceea a *socializării omului*, chiar înaintea definiției, să-i spunem *negative* („me obliga a que lo demás sea mío"), găsim o definiție pe care pe drept cuvînt o putem numi *pozitivă:* „que lo mío sea para los demás", *„fie ca ceea ce este al meu să fie pentru alții"*. *„Intenție excelentă, care nu-mi aduce nici un neajuns"*, adaugă Ortega, iar o dată cu el eu însumi, și sper că toți cititorii: „Propósito excelente que no me causa enojo alguno". Acesta este un concept care ne ajută să înțelegem anumite rațiuni ale identității multiplului-variat în sine, ca identitate în sine a orașelor, în care, pentru motive de ostentație, de competiție reciproc stimulatoare, proprietarii individuali voiau ca locuințele lor să fie reprezenta-

Scanned with OKEN Scanner

tive, nu numai funcţionale, iar despre aceia care pentru a-şi scoate în evidenţă în mod ostentativ nobleţea, deveneau ctitori, putem să spunem că au făcut operă *socială* — în sensul dat de Ortega, *ce-i al meu să fie pentru alţii*, deşi o făceau fără să se gîndească la faptul că este o operă *socială:* precum indigenii din sonetul lui Pascarella: „ce acolo se născuseră / În America, şi nici măcar n-o ştiau". Iar în legătură cu un alt aspect al oraşului, individualitatea sa ca individualitate locală, reprezentativă a memoriei în care oricine îşi are propriile rădăcini, Ortega ne vine în ajutor în *Epilog, pentru englezi* din *Revolta maselor*, scris în 1938 (şi acest studiu lipseşte din ediţia italiană), unde a pus în gardă cu anticipaţie împotriva pierderii identităţii pe care răspîndirea acelui *International Style*, pretutindeni la fel şi în mod declarat ostil trecutului şi peisajului, a impus-o în ultimele decenii oraşelor din lumea întreagă.

Pentru a respinge argumentele celor care se tem că refuzul acelui *International Style* înseamnă închiderea în repetitive şi emfatice narcisisme naţionale şi locale, vom face apel, o dată cu Ortega, la *cosmopolitismul lui Fergusson, Herder şi Goethe:* care era „contrar actualului *internaţionalism*", întrucît nu se alimenta „din excluderea deosebirilor de ordin naţional, ci, din contră, din entuziasmul pentru aceste deosebiri", *căutînd pluralitatea formelor vitale nu pentru a le anula, ci pentru a le integra.* Astfel s-au întîmplat lucrurile în vremurile în care în întreaga Europă se răspîndea ceea ce cronicarul Burckhardt din Halle numea *opus francigenum*, arhitectura gotică, şi de asemenea cînd idealul estetic al lui Paladio devenit englezesc mai întîi prin Inigo Jones şi apoi prin contele de Burlington, a ajuns să fie în Anglia intrinsec oraşului şi peisajului în identitatea lor multiplă şi variată. Şi, în sfîrşit, la fel a fost şi la Veneţia: în ale cărei rădăcini ale identităţii estetice multiple şi variate Toynbee a fost cîndva, mi se pare, cel care a văzut punctul de întîlnire dintre Orientul bizantin şi Lorena gotică.

Scanned with OKEN Scanner

Văd totuşi, ajuns aici, că, începînd prin a povesti ceva despre mine, am încheiat cu o meditaţie despre ce am învăţat în nenumărate rînduri, scriind eseurile reunite aici. Sper ca cititorii să nu ia în seamă lacunele şi-mi doresc ca ei să ştie să-mi corijeze erorile. Iar încheind aceste pagini nu pot să nu amintesc încă o dată pe aceea căreia îi este dedicată această carte: toate gîndurile adunate aici s-a întîmplat adesea să le chibzuim împreună.

Roma, iulie 1983

NOTE

1 Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, t. II, p. 744.
2 *Ibidem*, p. 745.

Scanned with OKEN Scanner

TIMPURILE ORAȘULUI ÎN SPAȚIUL ORAȘELOR

În încercarea de a lămuri nenumăratele și variatele modalități de transpunere a ideii de Oraș în diferitele orașe reale, cel ce are vocația de a filosofa estetic va fi solicitat pe măsura acestor modalități. Va fi suficientă, uneori, o vedere care să ateste extinderea orașului natal (fig. 1) identificat cîndva în piața care-i forma centrul, aproape deloc schimbată, după cum o arată stampele din secolul al XIX-lea (fig. 2); o piață păstrată în memoria al cărei arhetip literar este Illiers-sur-Yonne, Combray al lui Proust (fig. 3).

Însă chiar Combray este astăzi greu de recunoscut, întrucît toate localitățile, mari sau mici, nu se pot sustrage *dezvoltării* care amplifică totul, identificîndu-le într-un asemenea grad încît cu greu le mai deosebești din momentul în care ieși din *centrul istoric*. Așa stau lucrurile la Colmar, în inima a ceea ce putem numi „miezul Franței alsaciene", dacă extindem la domeniul estetic o definiție de ordin politic a lui Goethe: așadar în această localitate produsele noii urbanizări, orînduite ca piesele la jocul de dame, contrazic intersectările și împletiturile pline de fantezie ale avîntatelor și decoratelor construcții de paiantă (fig. 4 și 5).

„Niciodată nu există doi indivizi imposibil de deosebit". Această afirmație pe care Leibniz o făcea în opoziție cu Samuel Clarke, empirist

Scanned with OKEN Scanner

lockian, își găsește confirmarea și în imaginea unor orașe similare prin natura și istoria lor: Colmar și Strasbourg. Iar în sudul Italiei, Alberobello (fig. 6) și Cisternino (fig. 7): pe cît sînt de diferit imaginate în felul în care exprimă o tradiție a intimității în aer liber, în felul cum grupează construcțiile strălucitoare și le alătură, spate în spate, una de alta, fugind de imensitățile însorite, de răspîntiile în unghi drept, așa după cum este atît de diferit bizară intersectarea — în cele două orașe alsaciene — a străzilor și străduțelor ce se revarsă pe neașteptate în solemnitatea piețelor amintind de Regele Soare și de a sa „réunion".

Așadar orașele sînt asemenea indivizilor, prin înfățișare, prin felul de a se îmbrăca și de a se mișca, constituind imaginea propriei lor biografii, a propriului caracter și a propriei origini. Treviso, care prin anii '50 se mai bucura de verdele său ajuns pînă în colțurile cele mai ascunse, înveselit de ape, ca în acel *Dittamondo* al poetului trecentesc Fazio degli Uberti (fig. 8); Steyning, din sud-estul Angliei (fig. 9): unde ferestrele protejate de perdele exprimau o *privacy* care pe anumite străzi și piețe din Stockholmul de odinioară a ajuns să fie o izolare fără posibilitate de dialog (fig. 10). Și după cum este biografia cea mai amănunțită în aspectul exterior al oricărei ființe umane, la fel Istoria cu majuscule, dar și cronica de zi cu zi, devine în imaginea unui oraș memorie vizibilă, care, condensîndu-se în timp, l-a modelat după imaginea sa.

Astfel în Novara, care a trecut de-a lungul secolelor de la o stăpînire la alta — mai întîi cea a vicontilor casei Sforza, apoi cea a dinastiei de Savoia — amprenta specifică a străzilor, aspectul caselor constituie un amestec de piemontez și lombard: tot așa cum dialectul pe care, pînă acum cîteva decenii, îl scoteau în evidență micii negustori față de oricine le intra în prăvălie (fig. 11). Și cine se va duce la Ansbach prin poarta Herrieden (fig. 12) va zări de la bun început în acest oraș de provincie casele de locuit al căror „Gemütlichkeit" are morga confidențial contra-

Scanned with OKEN Scanner

dictorie a vechii capitale a margrafilor, solemnă datorită înfrumusețărilor aulice (fig. 13).

Identitate diversă: iată așadar prima noțiune ce caracterizează ideea arhetipală a Orașului, la care ar putea servi ca ilustrare versurile lui Alain din Lille, poet din secolul al XII-lea, care a sugerat dialectic *unitatea a ceea ce este diferit* și alteritatea a ceea ce este unic. „Cît timp nu se depărtează de unul, / Unitatea se modifică, / Cît timp se adună în unul / diversitatea se unește /. Același lucru se transformă în ceva divers și diversitatea în același lucru...“ (Dum ab uno non recedit, / Alteratur unitas, / Dum in unum se concedit, / Unitur alteritas. / In diversum idem cadit, / In idem diversitas...). Este valabil pentru toți exemplul Romei, mai cu seamă înainte de hipertrofierea sa: unitatea diversă a Zidurilor Aureliene în spatele cărora începea solitudinea cîmpiei (fig. 14); iar la picioarele palatului Barberini, case modeste de locuit cu cîrciumi populare, avînd în față Tritonul cu apa care țîșnește (fig. 15). Și sînt demne de menționat, în ton minor, exemplele deja amintite: Murgia pocalelor sau acele regiuni central-europene în care supraviețuiesc șarpantele aparente. Sînt episoade, între atîtea altele, care pot fi menționate, ale unor orașe în care fiecare construcție singularizează ideea unică de casă pe care generațiile au transformat-o împreună cu practica de a construi: folosind materialele oferite *in loco* de natură, și prin urmare constitutive peisajului din punct de vedere morfologic, pentru a satisface anumite exigențe și a păstra încă vii obiceiuri ale căror modificări au fost, de-a lungul secolelor, imperceptibile.

Orașe în care multiplicitatea variată și diversificarea unității sînt cele care, încă de la întemeiere sau dintr-un anumit moment al devenirii lor istorice, s-au configurat ca realizări ale proiectului unui artist care a transpus în viață diferite comenzi publice sau particulare; sau cele care nouă ni se prezintă ca un complex organic, la conceperea și realizarea căruia și-a adus contribuția cel puțin un meșter: oraș realizat sub supravegherea unui

Scanned with OKEN Scanner

ctitor care a făcut comanda și în baza conceptului la care s-a gîndit. Astfel, la Noto întîlnim o diversificare reală a identității ideale, și așa au rămas pentru două secole construcțiile spontane ale unei populații în creștere: în interiorul orașului, al cărui inițiator conceptual a fost Landolina, sau în jurul lui locuințe sobre și elegante, cele mai multe cu un singur etaj, orînduite de-a lungul unei pante în vîrful căreia se află prototipurile pe care realizatorii acelor construcții mai mult sau mai puțin modeste, dar întotdeauna bine individualizate din punct de vedere estetic, le-au păstrat fără obligația respectării vreunui normativ (fig. 16).

Totuși nu întotdeauna *alteritatea unicului* a fost concepută și realizată într-un oraș de autor, pornind de la zero, ca la Noto. Cînd Stanislaw Leszczynski, „filosoful binefăcător", duce de Lorena, i-a încredințat lui Héré sarcina de a renova orașul Nancy după un plan cartezian, acesta a înglobat amintirile feudale (în care de altfel „le grand siècle" intervenise prin mîna lui Hardouin Mansart și a lui Boffrand) în simetriile care „stăruie cu același ritm grav și sărbătoresc și cu aceeași divină monotonie ca în *Clavecinul bine temperat* al lui Bach". Comparația îi aparține lui Mario Praz, care, în comentariul său estetic asupra orașului Nancy, observă că în piața „cu palatele sale simetrice, cu grilajele și balconașele rococo din fier lucrat, motivele ornamentale și cochiliile aurite șerpuiesc ca niște plante agățătoare ale hesperidelor sau dintr-un alt tărîm al fericirii de basm" (fig. 17); în timp ce „severele tocuri de ferestre de pe fațade și ritmata distribuire a ferestrelor" exprimă „un simț al armoniei atît de puternic încît se transmite în tot orașul; punînd în plăcuta sa tihnă provincială o doză de încîntare mai bogată decît cea obișnuită în asemenea orașe adormite" („La gemma del rococo", în *Belleza e bizzarria*, Il Saggiatoare, Milano, 1960, p. 495).

Nancy, în care este greu de deosebit ce anume i se datorează arhitectului și artiștilor care au colaborat cu el, și ce i se datorează celui care a

Scanned with OKEN Scanner

avut ideea și a comandat lucrarea, îi aduce în minte lui Praz, prin analogie, *l'Addizione Erculea* din Ferrara (fig. 18). O referință care poate fi verificată în mod critic citind considerațiile lui Bruno Zevi: care subliniază în afară de diferența dintre *l'Addizione Erculea*, care este elastică, adaptabilă, și o *realizare închisă*, o *reprezentare poetică desăvîrșită* cum este Piața Domului din Pienza; față de care, scrie el, simpla ipoteză că ar putea fi transformată „provoacă spaimă și groază" (fig. 19).

Indirectă, dar practicată în mod difuz, este apoi, în multe orașe din Quattrocento, ideea de *frumusețe care strălucește deasupra simetriei*, fie că este vorba de locuri în care efectiv se trăiește, fie de orașe imaginare: așa cum este *Perspectiva* sau *Orașul ideal*, tablou expus în Pinacoteca din Urbino (fig. 20); sau orașul în care Pinturicchio a plasat, imaginar, scena cu *Enea Silvio încoronat poet de către împăratul Frederic al III-lea* (fig. 21); și mai cu seamă orașul imaginat de Perugino în Capela Sixtină pentru a reprezenta scena *Înmînării cheilor* (fig. 22).

Scandaloasă, poate, pentru cel care profesează o interpretare poporanistă și antiplatonică a creștinismului, fresca respectivă și orașul pe care îl reprezintă corespund gîndirii lui Alberti: care îi lăuda pe *părinții noștri*, deoarece și în *lucrurile sacre* au ținut seama de faptul că *fără frumusețe totul ar fi insipid și prostesc*. Iar orașul în care are loc scena *Înmînării cheilor* corespunde încă și mai mult gîndirii estetice a lui Filarete, a cărui poetică se opune celei pe care Zevi a definit-o *abstinența ornamentală și cromatică* profesată de Alberti. Într-adevăr, în orașul pe care Filarete îl teoretizează și îl descrie ca o finalizare a plăcerii provocată de frumusețe, construcțiile trebuie să fie frumoase și bogat împodobite (fig. 23). Și același obiectiv îl prefigurează și Palladio, care construia pentru un *homo sapiens* vertical, iar nu pentru un *homo faber* zoomorf și mecanomorf, în cadrul a ceea ce ar trebui să numim *umanioare* și nu *umanism*: omul orizontal care contrapune operelor

Scanned with OKEN Scanner

de artă destinate contemplării — cum obișnuia să spună Franklin cu un dispreț declarat față de civilizația renascentistă — instrumentele pentru folosință și consum. Paratrăznetele, bunăoară, care mult timp au stat deasupra acoperișurilor, pînă cînd, dovedindu-se inutile sau poate chiar periculoase, au fost înlocuite cu antenele de televiziune, care serializează oamenii și le condiționează simțirea. Dar nu antenele asediază cerul Vicenzei, văzut din logia care înconjoară Palatul de Justiție sau de la înălțimea fațadei palatului Chiericati și a palatului Valmarana (fig. 24). Așa cum în palatele lui Michelangelo de pe Capitoliu stăruie imaginea omului; imagine care domină în nișele amfiteatrului și pe balustrii logiilor din Teatrul Olimpic: unde perspectivele lui Scamozzi vor să fie un oraș ideal dincolo de caracterul schimbător al întîmplărilor omenești; cărora spectacolele reprezentate în acea imagine urbană supratemporală (fig. 25) le relevă eternul caracter tragic sau comic, de fiecare dată întrupat de protagoniști diferiți ai unor întîmplări diferite între ele. *Identitas diversitate compensata*, varietate în asemănare, putem numi așadar, răsturnînd definiția leibniziană, armonia care se inspiră din ideea de oraș palladian, așa cum l-a expus simbolic Canaletto într-o Veneție imaginară, în întregime refăcută de Palladio (fig. 26). Un efect didactic excepțional, pentru a face să se înțeleagă conceptul pierderii identității, îl au la Vicenza anumite construcții din acest secol: emfaticul palat poștal, înălțat, ca atîtea altele, între cele două războaie mondiale; sau platitudinea de serie a construcțiilor publice și particulare care au luat locul, după război, nobilelor edificii distruse de bombe.

Aceste construcții stridente pot cel puțin să constituie alibiul bombardamentelor. Dar nici un alibi nu justifică anumite metamorfoze care, după 1950, au serializat imaginea Padovei: astuparea canalului navigabil (fig. 27), înlocuit de o șosea pe care numai plantațiile de copaci o fac suportabilă; sau distrugerea unor clădiri care, cu toate

Scanned with OKEN Scanner

că nu aveau valori deosebite, erau totuși dintotdeauna *venețiene*, ori *padovane*, prin materiale și factură, fiind îndreptate cu fața spre un șir de fortăreţe vechi, înveselit de arborii și de vegetația acvatică, toate acestea concurînd la identitatea orașului (fig. 28). În locul lor se înalță astăzi, ţepos, un zgîrie-nori și instalații de serviciu: pe care, datorită standardului lor formal, le putem muta în orice loc al globului pămîntesc (fig. 29); și contradicții, de același fel cu imaginea istorico-naturală a orașului (fig. 30), constituie, în Catania, anumite lucrări de sistematizare stradală (fig. 31); sau construcțiile care avansează cu o neînduplecare de pachiderm împotriva vechiului centru din Agrigento. În același fel blocurile de locuințe dotate cu interfoane și mochete au strivit casele de țară lombarde (fig. 32). Dar cel care a fost apostrofat, într-o zi, de un șofer de taxi deoarece a criticat cel dintîi zgîrie-nori din Napoli, întrucît era astfel jignit *unicul zgîrie-nori pe care-l avem*, este constrîns să se gîndească la faptul că nu sînt suficiente inevitabilele explicații politico-economice, specula cu loturile de construcție, complicațiile și neplăcerile pe care acestea le provoacă. Sînt cauze care n-ar fi avut sorți de izbîndă dacă n-ar fi fost consensul, ba chiar lauda entuziastă, din partea conștiinței comune *rinocerizate*, dacă ne este îngăduit să spunem astfel despre cultura progresului: după care *noul* este *bun* și *frumos* numai prin faptul că este nou; în timp ce moștenirea trecutului este *urîtă* în măsura în care este considerată *incomodă* și este *rea* întrucît este considerată *antigenetică* — și cînd și-a asumat obligația de a păstra această moștenire ca o amintire, ca pe un fel de bibelou, reprezentînd doar niște vechituri de care este bine să te debarasezi. „Să distrugi, totul, veșmintele, răzuie, veșmintele, răzuie... Mlaștinile! Mlaștinile!...".

Precum mlaștinile pe care, în piesa lui Ionescu, Jean se grăbește să le caute în baie, fericirea era pentru taximetristul din Napoli aceea de a trăi într-un oraș înnobilat de zgîrie-nori și făcut să crească în mod artificial din nimic (fig. 33); un

Scanned with OKEN Scanner

oraș iremediabil desfigurat față de identitatea sa după cum o atestă în mod fidel interpretările grafice desenate de Vianelli și gravate de Wenzel către a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Animație a unei lumi cît mai variate în Esplanada dello Spirito Santo, cu centrul reprezentat de Palatul Doria d'Angri, pe care Luigi Vanvitelli l-a proiectat, dar care a fost realizat de fiul său Carlo; și întrucît este făcut și pentru *a fi privit dinafară*, fiind plăcut și producînd plăcere nu numai norocoșilor lui locatari, ci și trecătorilor care discută în principala încrucișare de străzi a orașului (fig. 34); sau în piața din fața instituțiilor numite Muzeele Regale de Antichități și de Arte Frumoase: la dreapta cărora se deschidea pe atunci o priveliște largă pînă la colina pe care gravorii o schițează în depărtare, încoronată de trei pini mediteraneeni (fig. 35); copaci emblematici pentru Napoli din vremea aceea, laolaltă cu exoticii pini sudamericani cu ramurile retezate, din curțile interioare din Chiaia sau din grădinile vilelor ce dau spre mare.

Erau totuși convinși în sinea lor că aceste case sînt făcute *pentru a locui în ele*, *iar nu pentru a le privi din exterior*, cei foarte mulți care și-au părăsit, după al doilea război mondial, casele vechi din Roma, făcute cu multă imaginație în felul de dispunere a țiglelor, balcoanelor și teraselor, avînd cupole „simple sau împodobite cu ochelari sau încoronate, pîntecoase sau sfrijite, cu umbrelă sau cu baldachin", gata să zboare dintr-un moment într-altul, ca într-o pagină de neuitat a lui Antonio Baldini (fig. 36). Și desigur construcțiile din ultimele decenii sînt mai confortabile în interior față de cele construite de secole și care totuși îi înveselesc pe cei din clădirile de peste drum sau pe trecători, la Martina Franca (fig. 37), la fel ca în Roma barocă. Cel care a fost nevoit, totuși, să se plimbe pe străzile din Mestre își va aminti că identice cu cele din Roma sînt construcțiile în care lumea, în căutare de confort și bunăstare, a fugit, lăsînd podurile, piețele și străduțele Veneției (fig. 38). Putem oare

Scanned with OKEN Scanner

avea neobrăzarea de a-i critica dacă nu chiar criticăm civilizaţia care contrapune bunăstarea materială plăcerii estetice a frumuseţii, precum şi fanteziei libere? Ar fi tot atît de stupid precum începerea unui proces scuzabil împotriva arhitecturii moderne, care — Argan are dreptate — nu are nimic comun cu aceste *containere* care au anulat armonia şi individualitatea oraşelor datorită cărora se deosebeau Praga de Catania, Urbino de Bruxelles, Roma de Londra: unde încă din 1930 Mario Praz deplîngea „demolarea Terasei Adelphi şi ridicarea, în locul ei, a unui zgîrîie-nori modern, care face tot ce e posibil pentru a se pierde din memorie faptul că acest loc era, cîndva, unul dintre puţinele colţuri de linişte seniorială care mai rămăseseră“ (fig. 39). Dar o mulţime de zgîrie-nori asemănători celui criticat cu vehemenţă de Praz vedem la Londra în cele mai recente vederi panoramice: „Americane în concepţia lor, dar insuficient de americane în felul de realizare“ precum acelea a căror apariţie forţată a fost denunţată de scriitorul londonez James Pope Hennessy într-un eseu din 1950, apologetic din punct de vedere al caracterului individual al oraşului său care atunci supravieţuia „cu toate că într-un fel sau altul totul a fost distrus din cauza războiului, a aviditătii mercantile şi a stupidităţii“ (*Beautiful London*, Phaidon Press, Londra, 1950, p. 12—13).

Mărturii ale unităţii diverse, care la Londra se schimba în mod armonios în timp fără să-şi piardă vreodată propria identitate, sînt în schimb cele redate de gravurile care ilustrează, în 1828, *Amenajările din Charing Cross* (fig. 40) şi noul aspect pe care îl dobîndise piaţa cartierului elegant Belgravia în anii neoclasicismului tîrziu (fig. 41). La aproximativ 20 de ani după aceea, o altă gravură ne arată, într-o manieră triumfală, faţada lui British Museum (fig. 42): în Londra în care apărea deja goticul victorian, punct final al unei mişcări estetice europene, care în Milano din epoca napoleoneană se spera să atingă apoteoza în Forul lui Bonaparte, rămas nerealizat, aşa cum se vede într-o stampă de epocă înfăţi-

Scanned with OKEN Scanner

şînd ceea ce ar fi trebuit să se construiască (fig. 43).

Armonia oraşului nu constă totuşi numai din imagini monumentale, reflex al acelei armonii metafizice despre care Leibniz spunea că are nevoie de disonanţe. La Londra disonanţele sînt locuinţele populare, pe străzi care au măcar avantajul că sînt separate şi unde copiii se distrează plimbîndu-se cu tricicletele (fig. 44), iar la Urbino, disonanţele erau reprezentate de străduţele în pantă, pavate cu acelaşi fel de cărămizi precum casele de culoarea pămîntului (argiloasă sau limpede, după orele zilei", cum se exprima poetic Paolo Volponi în epoca sa cea mai bună) care în toponimica locală se numesc „piole" (taverne). Turistul grăbit nu ştie însă că poate să facă doar cîţiva paşi pentru ca, ieşind din Palatul Ducal, să se afle în faţa văii Metauro, să dea de un parapet, care văzut de aproape este un balcon, împodobit cu rosmarin şi muşcate, şi să vadă lenjeria foarte albă atîrnînd la uscat (fig. 45). Şi după urcuşul foarte abrupt, avînd grijă să nu strivească pisoiul care se joacă (fig. 46), iată că apare cîmpia dincolo de acoperişurile caselor aflate chiar sub pantă.

Considerate probabil nesănătoase de către sociologi şi igienişti, aceste străduţe, ai căror locuitori respirau aerul cîmpiei neamestecat cu tetraoxid de plumb, erau necesare la Urbino pentru armonia oraşului, aşa cum sînt la Treviso anumite cartiere populare cu porticuri şi barbacane; construcţii de mai multe ori refăcute, dialectice în sensul cel mai civil şi mai civic al cuvîntului: unde ferestrele se închid şi acum în timpul nopţii cu storuri veneţiene din lemn şi care ignoră rulourile industriale (cu pericolul de a se rupe balamalele) care abia dincolo de ele, serializînd aspectul noilor case, standardizează imaginea oraşului în acelaşi fel în care imaginea oraşului Praga era standardizată de cartierele periferiei neo-industriale (fig. 47).

Oricît de spaţioase ar fi aceste construcţii şi aceste drumuri ele reduc la rangul de *centru isto-*

Scanned with OKEN Scanner

ric ulicioarele şi străduţele, iar acoperişurile clădirilor se îngrămădesc în spatele bisericii Sfînta Maria din Tyn (fig. 48), nu mai puţin decît piruetele aeriene baroce, între palate solemne şi construcţii modeste cu un singur etaj, care adesea lasă să se vadă în fundal, înălţindu-se printre copaci, catedrala Sfîntul Vit, cu absida gotică şi cu clopotniţele ascuţite (fig. 49); sau străduţele înguste care, datorită vecinătăţii cu castelul, se bucură de imunitatea despre care Ripellino povesteşte că atrage tot soiul de oameni dubioşi. Dar nici străduţe, nici surprize nu sînt posibile în noile cartiere care înconjoară Praga şi la fel Martina Franca sau Treviso, unde de acum înainte nu mai există, dincolo şi dincoace de porţile încă existente, nici o distincţie precum cea dintre exteriorul şi interiorul unei case, fiind imposibilă de acum încolo acea *circumscriere* a oraşelor în unitatea lor multiplă, pe care o recunoaştem într-o planşă perspectivică settecentescă reprezentînd oraşul Frankfurt pe Main (fig. 50); unicul mod de a-l vedea cu ochii unui tînăr care se numea Johann Wolfgang Goethe, interesat de *spectacolul extrem de variat şi de surprinzător, diferit la orice pas*, pe care i-l oferea *mica lume cuprinsă înlăuntrul perimetrului oraşului* (în timp ce pentru cel ce priveşte astăzi aşa-numitul *Neu-Frankfurt*, multiplicitatea care se extinde în mod repetat nu prezintă nici o referire care să îngăduie o unificare a ceea ce este diferit în sine). Curiozitatea lui Goethe adolescent probabil că nu a fost diferită de cea a fetiţei mirate şi admirative, care priveşte Florenţa, într-o gravură dintr-un ghid din secolul al XIX-lea (fig. 51), oraşul nefiind încă la vremea aceea atît de dilatat din cauza nenumăratelor construcţii care, de la Bagno la Ripoli şi la Careggi, de la Careggi la Castello, la Scandicci, Salviatino şi la Settignano, au mutat oraşul în *zona metropolitană* ajungînd să acopere întreaga cîmpie. Florenţa-metropolă: cu un centru istoric, un centru industrial şi unul rezidenţial; cu atît mai *diferită de sine însăşi* cu cît este mai puţin *diferită în ea însăşi*; semănînd tot mai mult cu alte oraşe, ea

Scanned with OKEN Scanner

tinde să se identifice cu alte oraşe. Nu se vorbea oare, în anii '60, de o coexistenţă urbană Florenţa-Siena, care ar fi trebuit să absoarbă Chianti, netezit şi văduvit de viile sale, mutat într-o zonă industrială?

Omogenizarea extensivă a oraşului comportă aşadar o golire a imaginii sale istorice, care, acolo unde supravieţuieşte, are aerul amăgitor al unei scene de teatru. Nici nu este vorba aici de a judeca arhitecturile, care sînt unele urîte, iar altele frumoase: este vorba să se înţeleagă, prin aprobare sau dezaprobare, o concepţie despre spaţiu şi timp. O concepţie a spaţiului oraşului: cantitativ şi linear, fără revenirea ciclică a sărbătorii, „punct luminos în care *hic* şi *nunc* coincid", după cum scria Franco Cardini. Şi dacă timpul oraşului este pură succesiune, fără recurenţe, spaţiul oraşului nu mai este un spaţiu care să limiteze oraşul, închizîndu-l în el însuşi aşa cum se întîmpla în oraşul Arles din perioada medievală (fig. 52): este un spaţiu deschis, o extindere nelimitată. Udine nu mai este aşa cum apărea în veduta settecentescă a lui Carlevaris, încins cu ziduri, brăzdat de canale, căţărat spre Castello (fig. 53): este un conglomerat care se lărgeşte, lăudat de unii, se spune, pentru *standardul său arhitectonic bun*. De aici pierderea acelui raport dintre oraş şi natură, care particulariza oraşul ca fiind *acel* oraş în *acel* peisaj. Combray-ul depărtat şi apropiat printre arbuştii din *Du coté de chez Swann*. Iar acum sînt puţine locurile unde să mai fie posibil să te bucuri de intimitatea dintre natură şi oraş precum la Limburg pe Lahn: unde colegiul Sf. Gheorghe, spre care merg străduţele în pantă ale oraşului, se oglindeşte cu partea dinspre cor în apele fluviului; este înconjurat de verdeaţă, clopotniţele sale şi cupola octogonală dominînd totul (fig. 54).

În oraşele moderne, care sînt toate mai mult sau mai puţin centrifuge şi omogenizate, clopotniţele nu au de fapt o semnificaţie majoră, aşa cum nu au nici zidurile care delimitează (şi din punct de vedere reprezentativ) spaţiul exterior

Scanned with OKEN Scanner

— *al oraşului* — de cel interior, spaţiul *din oraş*. Şi din această cauză momentul înălţării lor a fost un rit sacral. În antichitatea romană, aşa cum o arată un relief din perioada postimperială din Aquileia, solemnitatea actului este dată de omul cu togă care ţine coarnele plugului, precum şi de cei prezenţi care păstrează o atitudine sacerdotală; iar în Evul Mediu creştin, cînd ceremonia civilă şi religioasă este cea a *ridicării zidurilor*, după cum scrie pe unul dintre reliefurile care împodobesc mormîntul episcopului Tarlati în catedrala din Arezzo (fig. 55): unde ne impresionează clopotul cel mare, al cărui sunet trebuia să ajungă pînă în punctele cele mai îndepărtate ale oraşului, chiar dacă îşi găsea ecoul în bisericile răspîndite în jur; şi prin puterea lor, clopotniţele dominau spaţiul în oraş, ca o referire la viaţa pe care ele o conduceau pecetluind imaginea oraşului localizată în peisaj. Clopotul catedralei putea să fie prezent, aşa cum era şi turnul primăriei, şi în localităţi mai mici, cum ar fi Scarperia di Mugello (fig. 56) — cînd în armonie, cînd în emulaţie, potrivit raporturilor de putere cărora le dădeau glas; dominatoare sau exclusive erau de asemenea clopotniţele bisericilor în oraşele cu catedrale imperiale cu coruri duble, precum cea de la Mainz (fig. 57), sau precum cele din Cefalù, unde catedrala reprezenta puterea regală unică: „Ergo structori tanto, Salvatore adesto / Ut sibi submissos conservet corde modesto“ (Astfel la asemenea constructori asista Salvatore / care şi-a servit poporul cu credinţa sufletului său). În schimb, nimic nu este mai ridicol decît acea parodie de turn de primărie care a fost construit la Torino între cele două războaie mondiale, cu numele Torre Littoria: un pseudobloc civil-birocratic, mascat într-o manieră anacronică. Aici nu este vorba de nepotrivire, ci de disonanţă (fig. 58).

De fapt, oraşul modern, în pofida episoadelor destul de numeroase de înaltă calitate artistică realizate în el, rămîne punctul de densitate maximă al unui teritoriu fără limite şi, prin urmare,

Scanned with OKEN Scanner

fără imagine care în mod potențial ar fi în întregime urbanizată. Acesta nu are și nici nu poate avea (cu excepția cazurilor cînd trebuie păstrate ca atare din motive istorico-artistice) brîuri de ziduri, care în cadrul teritoriului avantajau o anumită parte, punînd în plus obstacole în calea mișcării persoanelor și a mărfurilor. După cum nu poate avea nici centru: nici *umbilicus urbis* și nici piatră albastră de Leyda. Iar acțiunea indispensabilă de conservare, ca centru istoric, a vechiului său nucleu tradițional, în timp ce ferește orașul de stricăciuni și de efectele traficului îl sărăcește de orice caracter referențial, ca punct spre care converge viața de zi cu zi a locuitorilor săi și a străinilor. În cele din urmă, spiritul egalitar al orașului modern, din punct de vedere topografic și volumetric, l-a înțeles *cetățeanul* Tétérel, care voia să dărîme clopotnița catedralei din Strasbourg întrucît ofensa sentimentul de „égalité" în sensul în care, în secolul nostru, avea să fie transpus poetic de Rilke: „în micile orașe poți vedea / cu cît sînt mai înalte catedralele decît acoperișurile împrejmuitoare" (... in jenen kleinen Städtchen kannst du sehen / wie sehr entwachsen ihrem Umstandkreise die Kathedralen waren) (fig. 59). Și în orașul modern, unde omul este numai producător-consumator, ca un îndemn pentru turismul de masă sau ca spații pentru cultura de masă (ale cărei finalități sînt de ordin social, dar nu țin de contemplație) rămîn valabile construcțiile inspirate de sacralitate, pe care toate religiile le-au dorit dominatoare ca dimensiuni, localizare și frumusețe. Așa sînt acropolele orașelor grecești (fig. 60), așa sînt, într-un mod diferit, minaretele ascuțite care în orașele islamice ajută, la asfințitul soarelui, să coboare — de la un glas la altul — avertismentul celui mai riguros și mai radical monoteism (fig. 61). Așa sînt, în fine, în orașele creștine, cupolele și clopotnițele, al căror amplasament putea fi uneori în mod voit într-o poziție excentrică. Studiile întreprinse de Guidoni și Marino la Pisa, Lucca și chiar la Florența, au condus la realizarea unei

Scanned with OKEN Scanner

interpretări în baza căreia trasarea străzilor și a pieţelor, situarea în perimetrul acestora a edificiilor de cult conferă topografiei oraşului o dimensiune reprezentativă, *semnificînd altceva*, care duce la definirea oraşului sacru ca oraş *alegoric*. Studiul Pieţei del Campo din Siena, ca imagine a mantiei Îndurării, este în acest sens, edificator, în cel mai înalt grad (fig. 62).

Dar în legătură cu oraşul simbolic trebuie amintite şi reprezentările imaginare atît de numeroase din pictura creştină: de la Ierusalismul ceresc constantinian din mozaicul de la Santa Pudenziana din Roma (fig. 63) la cel gotic al lui Van Eyck din polipticul de la biserica S. Bavon din Gand (fig. 64); ca reprezentare a unui oraş arhetip *ideal*, a cărui perfecţiune să fie model pentru toate oraşele *reale*, oraşele imaginare ale picturii religioase, şi nu mai puţin cele din picturile profane din toate timpurile şi din toate ţările, reînnoiesc idealul cultivat de Plotin. Şi tot oraş ideal îl putem defini — nu tocmai în mod paradoxal pe cel închipuit de Sant'Elia şi de poeţii futurişti, oraş în care maşina să nu fie doar instrument utilitar, ci expresie poetică (fig. 65). Acesta este oraşul ideal aşa cum putea fi gîndit de o estetică a mişcării şi a dinamismului: o estetică nesatisfăcută de oraşul modern care se configurase în ultimul secol, întrucît acesta rămînea imobil şi imobilizant. Şi chiar şi astăzi putem să-l interpretăm ca pe un refuz al oraşelor reale în numele oraşului ideal, fuga înainte pentru cel ce imaginează oraşul viitorului împingînd pînă la ultimele limite premisele maşinismului prometeic: aşa cum şi-a imaginat acest lucru Ron Herron în 1934 scriind *Walking City* (Oraşul în mişcare) (fig. 66).

Într-un mod diferit, din dragoste pentru viitor, aceştia s-au declarat satisfăcuţi de oraşul în care trăim astăzi, cu spaţiul său standardizat şi cu timpul său nu mai puţin standardizat. Şi măcar în acest refuz se poate conveni, laolaltă cu ei, în legătură cu cine anume se consideră urmaşi ai lui Amfion sau ai lui Orfeu; şi, convinşi de acum încolo de poziţia lor ireconciliabilă faţă

Scanned with OKEN Scanner

de Prometeu, să proiecteze în viitor ideea multiformă a oraşului bazat nu pe practică şi pentru practică, ci pe muzică şi pe poezie pentru meditaţie, contemplaţie şi memorie. Unele dintre cele mai vechi vestigii ale oraşului amfionian le găsim privind Acropola sau leul din Cheroneea (fig. 67): omagiu de rememorare a virtuţilor antice şi nu simplă curiozitate turistică, cînd nimeni n-ar fi îndrăznit să spună că *popoarele fericite nu au istorie.* În fond, nemulţumirea faţă de oraşul modern este de o asemenea amploare încît în multe asemenea oraşe putem să considerăm ca propria noastră nostalgie romantică a Bettinei faţă de Grecia imaginară a lui Shinkel: „dort müssen Menschen wohnen" („acolo ar trebui să locuiască oameni" (fig. 68). Dar unii pronunţă fraza Bettinei gîndindu-se la *Oraşul în mişcare*, iar alţii păstrînd în minte idealul unui Platonopolis, iar în memorie imaginile oraşului lui Amfion.

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ILUSTRAŢIILOR

1. Caltanissetta, Bulevardul della Regione
2. Caltanissetta, Piaţa Garibaldi
3. Piaţa din Illiers sur Yonne
4. Noul cartier ce poartă numele lui Albert Schweitzer, la periferia oraşului Colmar
5. Colmar, vedere din oraşul tradiţional: Calea Negustorilor
6. O stradă dintr-un oraş tradiţional, Alberobello, în centrul regiunii Murgia
7. Cisternino, locuinţe tradiţionale
8. Locuinţe tradiţionale din Treviso, intercalate cu copaci şi oglinzi de apă
9. Strada principală din Steyning, mic oraş tradiţional din Surrey
10. Piaţa principală din vechiul oraş Stockholm
11. Vedere a părţii tradiţionale din Novara
12. Ansbach, Herrieder Tor (Poarta Herrieden), construită în jurul anului 1750 de arhitectul curţii, J.D. Steingrüber
13. Ansbach, Maximilianstrasse (sec. XVIII)
14. Roma, Bulevardul Campo Boario, de-a lungul zidului Aurelian
15. Roma, Piaţa Barberini (1875—1900)
16. Vedere panoramică din Noto, aşa cum arăta în partea sa răsăriteană după sfîrşitul primului război mondial
17. Nancy, Piaţa Stanislas
18. Stradă din Addizione Erculea din Ferrara
19. Vedere aeriană a oraşului Pienza
20. *Perspectivă* sau *Oraşul ideal*, de autor necunoscut, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
21. Bernardino di Betto zis Pinturicchio, *Enea Silvio Piccolomini primind coroana de poet de la împăratul Frederic al III-lea*, Domul din Siena
22. Perugino, *Înmînarea cheilor*
23. Castelul şi podul din Sforzinda

Scanned with OKEN Scanner

24. Vicenza, Corso Fogazzaro cu palatul Valmarana-Braga
25. Vicenza. Teatrul Olimpic (Andrea Palladio şi Vicenzo Scamozzi). Detaliu de la Porta Reggia e della Prospettive, vedere parţială
26. Canaletto, *Capriccio Veneziano*
27. Padova, *Le pescherie*
28 şi 29. Padova, Micul Palat Arnholt din secolul al XVI-lea, oglindit în apele Şanţurilor Contarine şi blocul zgîrîie-nori care i-a luat locul
30. În locul cîmpurilor dintre locuinţele orăşeneşti de altădată şi pantele Etnei se află traseele autostrăzilor şi construcţiile cu mai multe etaje
31. Imagine din Sicilia
32. Căsuţă din Lombardia înconjurată de zgîrîie-nori, înainte de dărîmarea ei, Milano, 1954
33. Construcţii de locuinţe la Napoli, înălţate în spatele colinei Vomero pe piloni de beton armat
34. Napoli, Piaţa 7 septembrie, desen de Vianello, litografie de Wenzel
35. Vianello-Wenzel, litografie care reprezintă construcţia Muzeului Regal de Antichităţi şi Arte, astăzi sediu al Muzeului Arheologic
36. Roma: Piazza Navona
37. Martina Franca: a se nota distonanţa dintre indicatoarele de circulaţie şi panourile publicitare în ambianţa barocă
38. Veneţia, Campo della Maddalena, un cadru arhitectonic tradiţional veneţian, cu străzi, terase în mijlocul acoperişurilor de ţigle, storuri de lemn la ferestre
39. Londra, *Adelphi Terrace* a fraţilor Adam, demolată înainte de primul război mondial pentru a lăsa locul unor mari blocuri
40. Londra, Charing Cross în 1828, desen de Th. H. Shephard, gravură de The Barber
41. Londra. Belgrave Chapel şi latura apuseană a pieţei Belgrave în 1828, desen de Th. H. Shephard, gravură de S. Lacy
42. Londra, British Museum, gravură, circa 1830
43. Milano. Forul Bonaparte: proiect (1806) al arhitectului G. Antolini
44. Londra. Case populare în cartierul Islington
45, 46. Urbino. Piola San Bertolo
47. Praga. Piaţa Revoluţiei Cubaneze, în suburbia Vršovice
48. Clopotniţe şi acoperişuri din Praga medievală
49. Calea Wallenstein cu priveliştea Domului Sf. Vito
50. Planul oraşului Frankfurt pe vremea lui Goethe
51. Vedere din Florenţa
52. Arles, oraşul medieval
53. Luca Carlevaris, Planul oraşului Udine, 1668
54. Limburg pe Lahn, Colegiul canonicilor Sf. Gheorghe (sec. XIII), vedere dinspre partea nord-vestică

Scanned with OKEN Scanner

55. Arezzo. Domul, mormîntul episcopului Tarlato, „cel ce a făcut zidurile“
56. Fabrica de încălţăminte din Mugello şi turnul primăriei
57. Mainz
58. „Torre littoria“, vedere a Palatului regal
59. Strasbourg, clădiri din oraşul tradiţional
60. Acropola Atenei după reconstituirea lui F. von Lüpke (1907)
61. Vedere din Cairo
62. Siena. Piazza del Campo văzută de la înălţime
63. Reprezentarea *Ierusalimul ceresc* (Santa Pudenziana, Roma)
64. Jan Van Eyck. Detaliu din polipticul de la biserica S. Bavon, Gand
65. Din volumul cit. *Antonio Sant'Elia*
66. Ron Herron, *Walking City*, 1934
67. Leul din Cheroneea
68. Karl Shinkel, *Die Blüthe Griechenlands*

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

O uvertură cu expunerea temei 5
Preambul 1984. Calviţia pămîntului desacralizat .. 7
Imaginea infinitului 10
Oraşul alegoric 32
Oraşul logosului 65
În căutarea teoreziei pierdute 81
Oraşul-operă de artă 102
Arhitectura ca poezie. O contribuţie palladiană 112
Geometrie, tehnică şi graţie. Descartes, Bacon, Leibniz — filosofi ai oraşului 142
Opoziţia contradictorie şi oraşul în mişcare 167
Apărarea memoriei şi oraşul futurist ca iluzie estetică 182
Eclipsa frumuseţii şi concedierea memoriei 205
Prometeu martir şi principiul raţiunii suficiente 219
Lumea monetizată 239
În tren cu ochii închişi reabilitînd estetismul 249
O adnotare mai mult sau mai puţin autobiografică .. 262
Timpurile oraşului în spaţiul oraşelor 274

Lista ilustraţiilor 290

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : GHEORGHE BALA
Tehnoredactor : VALERIA PETROVICI

Bun de tipar : 3.08.1988. Apărut : 1988.
Coli de tipar : 12,33. Planșe : 18.

Tiparul executat sub comanda
nr. 1 068 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918“,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Biblioteca de artă

483

Biografii. Memorii. Eseuri

scrieri despre artă

orașul lui amfion și orașul lui prometeu

Lucrarea lui Assunto e construită pe un contrast simbolic extrem de elocvent: Amfion — cîntărețul care a folosit puterea miraculoasă a muzicii, punînd-o să înalțe zidurile Tebei, Prometeu — martirul pedepsit pentru că le-a adus oamenilor lumina rațiunii.

Între aceste două simboluri așază autorul ideea și poetica orașului: construcția prin muzică și construcția prin rațiune. La urma urmelor ele sînt convergente și nu opozabile, de vreme ce amîndouă se împotrivesc imaginii dezolante a pămîntului deșert. Orașul se înfățișează ca o întrupare a istoriei culturii: monumentele lui sînt semnele de piatră ale evoluției spiritului omenesc. Arhitectură și urbanistică devin, astfel, mărturii relevante ale unei istorii ce nu poate fi înțeleasă în afara acestei unități dramatice pe care o realizează perspectiva dialectică a devenirii culturii. Erudiția, rigoarea cu care selectează sursele și leagă între ele detalii esențiale aparent eterogene, punînd în lumină unitatea semnificațiilor lor, îi permit autorului să dezvăluie înțelesurile fundamentale ale istoriei stilurilor, ale spațiului antropologic care e orașul.

DAN GRIGORESCU

Lei 19,50

Scanned with OKEN Scanner